JOSÉ EMILIO BURUCÚA
Y NICOLÁS KWIATKOWSKI

"Cómo sucedieron estas cosas"

REPRESENTAR MASACRES Y GENOCIDIOS

conocimiento



José Emilio Burucúa (Buenos Aires, 1946)
Se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires en 1985, institución en la que también fue profesor de Historia Moderna y vicedecano de la Facultad de Filosofía y Letras. Ha sido profesor visitante en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París e investigador en el Instituto Getty (California), el Kunsthistorisches Institut en Florencia y el Wissenschaftskolleg de Berlín. Ha publicado libros y artículos sobre historia de la perspectiva, las relaciones históricas entre imágenes e ideas y las técnicas y los materiales de la pintura colonial sudamericana. Sus obras más conocidas son *Corderos y elefantes. Nuevos aportes acerca del problema de la modernidad clásica* (2001) y *De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (2003). Es miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes, director de la revista *Eadem utraque Europa* y profesor de Problemas de Historia Cultural en la Universidad Nacional de San Martín.

Nicolás Kwiatkowski (Buenos Aires, 1977)
Se doctoró en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 2006. Recibió becas nacionales e internacionales del CONICET, la Università degli Studi di Cagliari y la Fulbright Commission, gracias a las cuales desarrolló tareas de investigación en la Universidad de Cagliari, la Universidad de Harvard y la Freie Universität de Berlín. Ha publicado artículos en revistas especializadas locales y extranjeras; sus últimos libros son *Historia, progreso y ciencia. Textos e imágenes en Inglaterra*, 1580-1640, de 2009, y *Cuadernos de arte, literatura y ciencia de Leonardo da Vinci*, en coautoría con José E. Burucúa, de 2011. Actualmente es investigador del CONICET y profesor en la Universidad Nacional de San Martín.

"Cómo sucedieron estas cosas"

De los mismos autores

Estudio introductorio y traducción de *Principios de la caricatura de Francis Grose*, Buenos Aires, Katz editores, 2011.
Cuadernos de arte, literatura y ciencia de Leonardo da Vinci, Buenos Aires, 2011.

Otras obras de José E. Burucúa

El mito de Ulises en el mundo moderno, Buenos Aires, 2013.
La imagen y la risa, Mérida, 2007.
Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg, Buenos Aires, 2002.

Otras obras de Nicolás Kwiatkowski

Historia, progreso y ciencia. Textos e imágenes en Inglaterra, 1580-1640, Buenos Aires, 2009.

José Emilio Burucúa
y Nicolás Kwiatkowski

"Cómo sucedieron estas cosas"

Representar masacres y genocidios



conocimiento

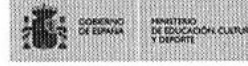
Primera edición, 2014

Benjamín Matienzo 1831, 10º D
1426-Buenos Aires
c/Sitio de Zaragoza, 6, 1ª planta
28931 Móstoles-Madrid
www.katzeditores.com

ISBN Argentina: 978-987-1566-89-1
ISBN España: 978-84-15917-10-6

Historia Universal. I. Kwiatkowski, Nicolás. II. Título
CDD 909

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición
del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Diseño de colección: tholön kunst

Impreso en la Argentina por Buenos Aires Print
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723



Índice

Los autores agradecen el apoyo recibido de la Universidad Nacional de San Martín para la edición de esta obra.

Y permitidme que cuente al mundo que aún no lo sabe
cómo sucedieron estas cosas, para que sepáis
de actos carnales, sangrientos, antinaturales,
de juicios accidentales, masacres casuales,
de muertes provocadas por la astucia o por la fuerza,
y, como resultado, de intenciones malogradas
caídas sobre la cabeza de quienes las inventaron.
Todo esto puedo contaros en verdad.

William Shakespeare, *Hamlet*, acto v, escena 2, vv. 380-387

Agradecimientos

El proyecto que dio origen a este libro se inició hace muchos años. Durante la investigación y la presentación de resultados parciales de nuestra pesquisa hemos sido apoyados por diversas instituciones, así como hemos disfrutado de la generosidad, la colaboración, la crítica y el consejo de muchos colegas. Queremos agradecer explícitamente a algunos de ellos. El Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y la Universidad Nacional de General San Martín de Argentina, el Kunsthistorisches Institut de Florencia, el Instituto Getty de Los Ángeles, la Comisión Fulbright, la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, la Universidad de Harvard en Cambridge (MA), la Biblioteca Pública de Nueva York, el Yad Vashem de Jerusalén, el Wissenschaftskolleg zu Berlin y la Freie Universität de esa misma ciudad nos brindaron en diversas ocasiones asistencia económica y académica que posibilitó la investigación cuyos frutos aquí exponemos. Sin el acceso a los repositorios bibliográficos e iconográficos, sin la guía de los bibliotecarios y *scholars* de lugares tan diversos como esos, nuestra empresa habría seguramente fracasado. En un coloquio organizado en 2008 por la Unión Latina en Santiago de Chile, Barbara Morana, Giovanni Careri, Henrique Espada Lima, Carlo Ginzburg, Fernando Guzmán, Anaclet Pons, Claudio Rolle y Justo Serra, siempre en la estimulante compañía de P.S., hicieron comentarios y sugerencias sobre nuestro trabajo que resultaron cruciales para su desarrollo posterior. Los miembros del equipo de investigación del proyecto "Masacre y guerra en el mundo moderno", de la Universidad de San Martín, hicieron lo propio en diversas reuniones de trabajo y en unas Jornadas organizadas en esa Universidad en 2010. Se trata de Gabriela Felitto Müller, Laura Panizo, Silvina Vidal, Walter Cenci, Federico Grassi, Federico Lorenz, Emiliano Sánchez y Julián Verardi. Durante aquellas Jornadas, la participación y los comentarios de Karina Galperin, Fabián Campagne, Fernando Devoto, Walter Delrio, David El Kenz,

Daniel Feierstein, Claudio Ingerflom y Andrés Reggiani enriquecieron nuestras perspectivas sobre el problema. Federico Finchelstein y sus colegas y alumnos en la New School for Social Research de Nueva York, Martin Treml y los suyos en la Humboldt Universität de Berlín, Falko Schmieder y los miembros del Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, el Wissenschaftskolleg y el Lateinamerika-Institut de la Freie Universität en la misma ciudad, los participantes de los seminarios de discusión de la Universidad de San Andrés, la Maestría en Periodismo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y el Instituto de Desarrollo Económico y Social en Buenos Aires, escucharon exposiciones parciales de nuestro tema y contribuyeron a su desarrollo con agudas preguntas y observaciones. También nuestros alumnos en el Instituto de Altos Estudios Sociales y la Escuela de Humanidades de la Universidad de San Martín han sido nuestros maestros con su atención y su interés en diversos cursos que incluyeron, de un modo u otro, temas vecinos a los aquí tratados. Son muchos los colegas que leyeron y comentaron partes del texto que sigue y, al hacerlo, ampliaron nuestros horizontes y nos rescataron de errores graves. Entre ellos, deseamos agradecer especialmente a Elizabeth Jelin, Cristina Lafont, Laura Malosetti Costa, Alexandra Schäfer, Alessandra Russo, Sigrid Weigel, Froma Zeitlin, Bruno Anatra, Marc André, Kamal Boullata, Fernando Bouza Álvarez, Luca Giuliani, Jonas Grethlein, Claudio Griguol, Bruce Kogut, Sigifredo Leal Guerrero, Reinhart Meyer-Kalkus, Franco Moretti, Giancarlo Nonnoi, Pablo Turnes y Lior Zylberman.

1
Introducción. Problemas teóricos e historiográficos

El tema que estudiaremos en este libro es el de la representación de la masacre histórica, entendida esta como el asesinato masivo de individuos usualmente desarmados y sin posibilidad de defenderse, para el que se utilizan métodos de homicidio excepcionalmente crueles, en tanto que las víctimas, vivas o muertas, son tratadas con gran desprecio. Fenómenos del tipo han tenido lugar desde períodos muy tempranos de la historia humana y, en general, siempre que han ocurrido, quienes buscaron explicarlos y contarlos, ya sea mediante textos, imágenes u otros medios, enfrentaron problemas enormes. Nuestra pesquisa en torno a esas representaciones tendrá, en consecuencia, objetivos múltiples. Buscará, por un lado, comprender mejor las causas de esas dificultades para expresar lo ocurrido. Intentará, por otra parte, estudiar los intentos realizados pese a esos límites, y rastreará en ellos similitudes y regularidades, recursos compartidos e innovadores, que sirvieron a quienes se aproximaron a los hechos como una vía para acometer una tarea considerada *a priori* imposible. Pero nuestro esfuerzo no se orienta solamente a textos e imágenes y su relación con otros textos e imágenes. Estamos convencidos de que un estudio como este puede hacer que hallemos algunas claves sobre la verdad de lo acontecido en el pasado y las relaciones de dominación que, exacerbadas al máximo, llevaron a una disparidad tal que hizo pensable el exterminio de un grupo como algo necesario e incluso deseable.

En este sentido, creemos que un análisis de representaciones recientes y remotas de la masacre es también una empresa de gran actualidad, por cuanto podría acercarnos a la detección de algunas condiciones de posibilidad sociales y culturales para los intentos de aniquilación de grupos humanos. Las grandes masacres históricas no eran fenómenos desconocidos en la Antigüedad clásica. La matanza de los atenienses en Egina

narrada por Heródoto;[1] la destrucción de Melos a manos de los atenienses en 416 a.C. relatada por Tucídides;[2] los asesinatos registrados durante el Segundo Triunvirato en 43 a.C. relatados por Appiano;[3] la destrucción de los habitantes de Alejandría por orden de Caracalla en 215...[4] Todos estos acontecimientos tienen aspectos en común con las masacres modernas: lo sucedido fue considerado por los antiguos coetáneos como un hecho de horrenda maldad, se empleó una metáfora cinegética para contarlos (Appiano describió a los asesinos como "perros de caza"), las víctimas fueron muchas veces llevadas a su destrucción mediante engaños de diverso tipo, los perpetradores buscaron eliminar tanto a los testigos cuanto las evidencias de los hechos, las matanzas fueron tan atroces que interrumpieron las cadenas de causas y efectos y, en consecuencia, el lenguaje u otros medios de representación fueron considerados inadecuados para describir tales episodios, incluso si el intento de hacerlo no cesó nunca. Pero hay también diferencias radicales entre las masacres de la Antigüedad clásica y las de los tiempos modernos: las matanzas griegas y romanas eran en general estallidos breves, que duraban unos pocos días a lo sumo y, por lo general, no se basaban en una superioridad técnica evidente.

Es obvio que las masacres recientes influyen en nuestro modo de concebir las del pasado remoto. La *Shoah* fue un hecho de tan grandes consecuencias y de una enormidad tal que aún da forma a las maneras en las que buscamos abordar otras masacres y sus representaciones. Las atrocidades nacionalsocialistas tuvieron como consecuencia, en primer lugar, la aparición de una nueva figura del derecho penal internacional, el crimen de genocidio, un proceso que debe mucho al abogado polaco norteamericano Raphael Lemkin, quien impulsó la adopción del término desde 1944.[5] El condicionamiento de nuestra aproximación al pasado por hechos recientes es un problema que nos toca de cerca, por cuanto el caso argentino sigue aún en busca de una resolución histórica y judicial que permita una comprensión cabal de los delitos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura militar de 1976-1983. Pero la actualidad del problema no es solamente argentina. En los últimos años una corte mixta ha seguido en

1 Heródoto, *Historias*, v, 82-87.
2 Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, v, 85-113.
3 Appiano, *Guerras civiles*, IV, 2-6.
4 Herodiano, *Historias romanas*, IV, IX.
5 Raphael Lemkin, *Axis Rule in Occupied Europe*, Washington, DC, Carnegie Endowment for International Peace, 1944. Véanse las definiciones del apéndice para un análisis de los debates respecto del término.

Camboya un proceso judicial contra los líderes del régimen *khmer rouge* por el genocidio perpetrado entre 1975 y 1979, durante el cual perecieron un millón y medio de personas. El genocidio ruandés de 1994, que se cobró 800 000 vidas en 100 días, fue seguido casi de inmediato por un juicio de la Corte Penal Internacional en Tanzania y un proceso de elaboración colectiva que hoy continúa. La masacre de Srebrenica estremeció a Europa durante la división de Yugoslavia con un genocidio, perpetrado en un continente que había pretendido dejar atrás hechos como ese luego de las experiencias del siglo XX. Sus responsables fueron condenados en La Haya: particularmente Ratko Mladic y otros líderes, juzgados por la matanza de musulmanes ocurrida en el año 1995 en aquella ciudad de Bosnia. La crisis humanitaria de Darfur durante la primera década del siglo XXI emergió cuando guerreros sudaneses llamados *janjawid* provocaron el desplazamiento de dos millones de personas y 300 000 víctimas desde 2003 hasta casi nuestros días. En Cachemira, de 1999 al presente, se han contado entre 40 000 y 70 000 víctimas, entre 8000 y 10 000 desaparecidos, crímenes cuya responsabilidad cabe a un régimen democrático y constitucional como el estado indio, que reconoce entre sus fundamentos la prédica pacifista de Mahatma Gandhi. En Myanmar (Birmania), la minoría musulmana de los *rohingya*, integrada por alrededor de 750 000 personas, es en este mismo momento objeto de una persecución por parte de fuerzas estatales y paraestatales, que pone en riesgo su supervivencia individual y como grupo.

Sin embargo, pese a todo ello, procuraremos evitar el anacronismo y buscaremos las respuestas a interrogantes sobre el pasado en ese propio pasado y no en los sucesos del presente. Tenemos conciencia de los riesgos y las dificultades que implica una pesquisa comparativa en la larga duración. Es para evitar peligros mayores que decidimos concentrar nuestro estudio en el mundo occidental, de la Antigüedad clásica al siglo XX, cuyas coordenadas culturales nos resultan familiares, y solo referirnos a lo ocurrido en otros lugares con cautela. Más aun, buena parte de nuestras fuentes proviene de la modernidad temprana, pues es este el horizonte temporal y espacial que mejor conocemos. Nuestra búsqueda no pretende igualar fenómenos diversos ni proponer la existencia de constantes estructurales o antropológicas para la representación de la masacre en la larga historia de Occidente. Intenta, en cambio, echar luz sobre por qué surgieron, prosperaron, declinaron y, en ciertos casos, volvieron a emerger algunas maneras de representar fenómenos de violencia colectiva radical. Deseamos comprender mejor sus usos y apropiaciones en diversos contextos, tanto por parte de los perpetradores cuanto en la voz y la imaginación de los defensores de las víctimas, pues creemos que es posible entender un hecho

límite como la masacre a partir de su inclusión en marcos retóricos y estéticos que garantizan una distancia objeto-sujeto capaz de desvelarnos algo contundentemente real de aquel *factum* de otro modo intolerable.

El tópico de las relaciones entre hechos, verdad y relato es particularmente sensible en eventos como estos, que por sus características específicas comprometen emocionalmente y de manera necesaria al historiador. Son evidentes las dificultades enormes del relato y la representación de los hechos que pueden englobarse en el concepto general de masacres, sean antiguas, modernas o contemporáneas. Pese a tales obstáculos, el intento de narrarlas, describirlas y retratarlas no cesa, y en tales ensayos se utilizan dispositivos discursivos, retóricos o pictóricos de diverso tipo. ¿Cuál es la naturaleza y el origen de aquello que, por brevedad y siguiendo la formulación clásica de Saul Friedlander, denominamos los límites de la representación?[6] En principio, podría decirse que en las masacres y los genocidios la representación y la interpretación se ven restringidas en comparación con lo que ocurre en el caso de otros fenómenos históricos porque se trata de hechos extremos, que ponen a prueba las categorías usuales de conceptualización. El intento voluntario y sistemático de eliminar por completo un grupo humano no tuvo lugar una sola vez en la historia, pero cada vez que se hizo presente fue considerado un suceso de una enormidad tal que desafiaba los marcos éticos, retóricos y analíticos disponibles. Sin embargo, como también fue frecuente que los autores de tales atrocidades intentaran por todos los medios ocultar los rastros de sus acciones, quienes simpatizaban con las víctimas buscaron dar testimonio de lo ocurrido: registrar el máximo desgarramiento se volvió una necesidad apremiante.

Semejante carga ha tenido muchas consecuencias. Dos de ellas, hasta cierto punto contrapuestas, nos interesan aquí particularmente. De una parte, el imperativo del registro llevó a la exigencia de que no se distorsionara lo ocurrido mediante representaciones inadecuadas. La narración (o la imagen) testimonial está asociada a una pretensión de verdad irrenunciable y se encuentra necesariamente circunscripta por las restricciones externas que impone la evidencia material disponible. Al mismo tiempo, la necesidad de testimoniar y comprender se encuentra con otro límite preciso y siempre amenazante: el riesgo de que la comprensión derive en la justificación de lo injustificable. La segunda consecuencia del imperativo del registro también refiere a los límites de la representación, aunque en un sentido diferente.

6 Saul Friedlander (comp.), *En torno a los límites de la representación*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

El desafío que un fenómeno radical como la masacre histórica impone a nuestras ideas generales sobre la violencia y las relaciones entre grupos opuestos lleva con frecuencia a que no existan palabras para describir lo acaecido. Ante las matanzas de los armenios por los turcos primero y de los judíos por el nazismo luego, Raphael Lemkin cayó en la cuenta de que se estaba en presencia de un crimen singular, de que para estudiarlo, evitarlo y reprimirlo era necesario un concepto nuevo. Barbarismo, vandalismo, desnacionalización o asesinato masivo no eran suficientes y dio entonces con el neologismo "genocidio", luego adoptado por la ONU con algunas modificaciones en la definición. Sin embargo, no todos los contemporáneos de Lemkin aceptaban que fuera posible poner el crimen en palabras y varios sobrevivientes insistieron en la imposibilidad de decirlo y representarlo. Para ellos, el sufrimiento impuesto por Hitler estaba más allá del reino de la expresión. Permítasenos citar la descripción de la tortura de Jean Améry:

> ¿Era "como un hierro ardiente en mis hombros" o era acaso "como una estaca mocha clavada en la base de mi cráneo"? Un símil solo estaría en lugar de otra cosa, y al final seríamos arrastrados de las narices en un carrusel desesperante de comparaciones. Dolor, eso era. No hay nada más que decir al respecto. Las cualidades de los sentimientos son tan incomparables como indescriptibles. Marcan los límites de la capacidad del lenguaje para comunicar.[7]

Hayden White ha descripto con precisión las ideas en que se apoya la postura de que el Holocausto es irrepresentable.[8] El acontecimiento sería de una índole tal que escapa al poder de cualquier lenguaje para describirlo y de cualquier soporte para representarlo pues, en palabras de George Steiner, "el mundo de Auschwitz está fuera del discurso como está fuera de la razón".[9] Berel Lang, en el mismo espíritu que Améry, se opuso a cualquier uso del

7 Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne: Bewaltigungsversuche einer Überwältigten*, Munich, Szczezny Verlag, 1996, p. 59. La cita fue tomada de la edición inglesa (*At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor of Auschwitz and Its Realities*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 66) y traducida por nosotros. Todas las traducciones nos pertenecen salvo indicación en contrario o que se trate de textos ya editados en español. En tal caso, la nota bibliográfica bastará para indicar la procedencia del texto.

8 Hayden White, "El entramado histórico y el problema de la verdad", en Saul Friedlander, *op. cit.*, pp. 69 y ss.

9 George Steiner, citado por Berel Lang, *Act and Idea in the Nazi Genocide*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 151.

genocidio como tema de escritos ficcionales o poéticos: solo deben relatarse los hechos históricamente pues de otra forma se cae en el discurso figurativo y el esteticismo, lo que reduce u opaca determinados aspectos de los sucesos. En suma, para algunos defensores de tal tipo de irrepresentabilidad, el argumento no es que el genocidio no se pueda representar, sino que la única forma de hacerlo es de manera objetiva y literal, es decir, mediante un discurso que reduzca al mínimo la distancia entre la *Shoah* y su representación. Hasta aquí la correcta síntesis que White hizo de estas nociones.

Se trata de una perspectiva que nada tiene que ver con dos teorías respecto del problema, que rechazamos de plano: por un lado, el negacionismo, por el otro, el pensamiento posmoderno que excluye la posibilidad de identificar una realidad más allá de las construcciones lingüísticas. En este caso, según Friedlander, Jean-François Lyotard "se vale de Auschwitz para demostrar que es imposible que haya un discurso simple e integrado en relación con la historia y la política: las voces de los autores de los hechos y las de las víctimas se excluyen mutuamente, la búsqueda de totalidad sería el fundamento mismo del fascismo".[10] La posición de Lyotard no es en modo alguno negacionista, simplemente destaca la inconmensurabilidad de ambos discursos, pero supone que la única resolución del diferendo se produce (o más bien, no se produce) en el lenguaje. Claramente en contra de tal postura, Perry Anderson ha sostenido que "negar la existencia del régimen o de sus crímenes está totalmente descartado. Las estrategias narrativas, para ser creíbles, siempre operan dentro de este tipo de límites externos". Mientras tanto, Carlo Ginzburg ha afirmado que, en estos casos, "la voz de un solo testigo nos da acceso al dominio de la realidad histórica".[11] Lo que subyace en ambas críticas es la idea de que el lenguaje es parte de la realidad y nos permite acceder a ella, pero no la agota por completo. Ginzburg, por lo demás, sistematizó su rechazo de esas convicciones posmodernas, así como de los fundamentos de las teorías de White, en una obra célebre que reivindica el papel de la evidencia y destaca una dimensión referencial de la retórica, olvidada por quienes hacen de las formas de entramado el núcleo de todo análisis historiográfico.[12] Por su parte, en una conferencia pronunciada en 2005 en Santiago de Chile, Jacques Rancière sostuvo que las ideas de Lyotard eran parte de un "giro ético" de la estética y la política contemporáneas. Para Rancière, la ética se

10 Saul Friedlander, *op. cit.*, p. 26. Ver también Jean-François Lyotard, *The Differend*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
11 Saul Friedlander, *op. cit.*, pp. 95 y 142.
12 Carlo Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milán, Feltrinelli, 2000.

invoca hoy para todo, pero este reino de la ética no es el de un juicio moral sobre las operaciones del arte o las acciones de la política, sino que significa la constitución de una esfera indistinta, donde se disuelve la especificidad de las prácticas políticas o artísticas, pero también lo que constituía el corazón mismo de la vieja moral, esto es, la distinción entre el ser y el deber ser. La ética es, en formulaciones como la de Lyotard, "la identificación tendencial de todas las formas de discursos y de prácticas bajo el mismo punto de vista indistinto". A partir de esta definición, Rancière piensa que lo "irrepresentable" (término en el que se combinan la imposibilidad y la prohibición) es la categoría central del viraje ético en la estética, como el terror lo es en el plano político, porque también es una categoría de indistinción entre el derecho y el hecho. Compartimos su conclusión respecto de este tema, según la cual el problema no es saber si se puede o se debe o no representar, sino qué se quiere representar y qué modo de representación se elige para este fin.[13]

El debate acerca de los límites de la representación reapareció con fuerza ante el análisis que Georges Didi-Huberman propuso de un conjunto de imágenes del crematorio V de Auschwitz-Birkenau.[14] De acuerdo con su argumento, ante dos imposibilidades de la representación, la inminente aniquilación de los testigos y la dificultad radical de representar cabalmente lo ocurrido a partir del testimonio, la imagen fotográfica abrió un camino, cuando en el verano de 1944 un grupo de *Sonderkommandos* decidió capturar aquellas tomas para que sirvieran de testimonio del horror y la extensión de la masacre. Arriesgando sus vidas casi tanto como si se rebelaran de manera abierta, intentaron hacer saber al mundo lo que allí ocurría. Un judío griego, del que sabemos poco más que su nombre, Alberto (Alex) Errera, logró arrebatar esos testimonios visuales a los perpetradores y tomó cuatro fotos de las víctimas en fosas comunes desde el interior de la cámara de gas, que también aparece en el marco de la imagen.[15] Según Didi-Huberman, esas fotos refutan el argumento de lo inimaginable, la idea propuesta por Hannah Arendt de que los nazis "estaban convencidos de que su éxito se basaba en el hecho de que nadie en el exterior podría creer lo

13 Jacques Rancière, "El viraje ético de la estética y la política", Santiago de Chile, 11 de abril de 2005, publicado en la revista mexicana *Fractal* y disponible en línea: <http://www.fractal.com.mx/JacquesRanciere.html>, consultado el 27 de junio de 2012.
14 Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2003.
15 Alter Faynzylberg, "Testimonies of former prisoners", en *Auschwitz. A History in Photographs*, Auschwitz, State Museum Archive, 1993, pp. 42-43.

que estaban haciendo".[16] En tanto la obliteración completa de todo rastro de los exterminados y del proceso de exterminio era uno de los objetivos de los nazis y puesto que el crematorio donde Alex tomó las fotos fue destruido en 1944, esas fotografías son una de las pocas formas de testimonio que nos quedan del lugar. Debido a la existencia de estas y otras imágenes, el autor francés insiste en que ya no es posible hablar de Auschwitz mediante el uso de términos absolutos, "generalmente bien intencionados, aparentemente filosóficos, pero en realidad indolentes, como 'indecible' o 'inimaginable'".[17] En consecuencia, y siguiendo a Pierre Vidal Naquet, Didi-Huberman piensa que "los historiadores no pueden ni deben aceptar que el problema del genocidio de los judíos pueda negarse mediante su relegamiento al campo de lo impensable. El genocidio fue pensado, en consecuencia era pensable".[18] Si el horror de los campos nos resulta inimaginable, propone, cada imagen que haya sobrevivido se vuelve necesaria, fundamental, un obstáculo a la destrucción de toda evidencia que estaba entre los objetivos de los perpetradores. Es por ello que las imágenes de Alex son "instantes de verdad", según la terminología de Arendt, "lo único que nos queda para dar algún orden a ese caos de horror".[19] Como todo testimonio, son fragmentarias, llenas de lagunas. No nos muestran, no son capaces de mostrarnos toda la verdad, pero nos ofrecen un acceso a la vida y la muerte concentracionarias que no podríamos obtener de otro modo.

El cuestionamiento que Didi-Huberman hizo de la irrepresentabilidad de la *Shoah* provocó una airada respuesta filosófica, concretada en dos

16 Hannah Arendt, "Les techniques de la science sociale et l'étude des camps de concentration", 1950, trad. de S. Courtine Denamy, *Auschwitz et Jerusalem*, París, Deuxtemps, 1991, p. 207. Esta idea está también presente en la obra de Primo Levi: "De cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra ustedes la hemos ganado, ninguno de ustedes quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar el mundo no le creería. Tal vez haya sospechas, discusiones, investigaciones de los historiadores, pero no podrá haber ninguna certidumbre, porque con vosotros serán destruidas las pruebas. Aunque alguna prueba llegase a subsistir, y aunque alguno de ustedes llegara a sobrevivir, la gente dirá que tales hechos son demasiado monstruosos para ser creídos, dirá que son exageraciones de la propaganda aliada, y nos creerá a nosotros, que lo negaremos todo. La historia del campo seremos nosotros quien la escriba" (Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, El Aleph, 2005, pp. 475 y ss).

17 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 25.

18 Pierre Vidal Naquet, prefacio a G. Descrop, *Des camps au genocide: la politique de l'impensable*, Grenoble, Presses universitaires, 1995, p. 7.

19 Hannah Arendt, "Le procès d'Auschwitz", en *Auschwitz et Jerusalem*, *op. cit.*, p. 257.

artículos de Georges Wajcman y Elizabeth Pagnoux publicados por *Les temps modernes* en 2001.[20] Como nuestro autor había propuesto que las fotos de Alex podían ayudarnos a "imaginar" Auschwitz, Wajcman lo acusó de "invitarnos a alucinar" mediante una "máquina de fantasías" que implica un "encantamiento mágico y fetichista" con la imagen, que no hace más que "justificar el amor de la representación en el mundo moderno". Para Pagnoux, por su parte, el análisis de las fotografías de Auschwitz es "completamente inapropiado, pues de manera desagradable favorece formas perniciosas de pensar, como el antisemitismo o el negacionismo": "hacernos testigos de esta escena es una invención de la realidad, pues no podemos revivir el pasado, pero además distorsiona la realidad de Auschwitz, que fue un evento sin testigo". Estas perspectivas se vinculan con las ideas de Claude Lanzmann, para quien tal vez la única forma posible de representar el Holocausto es la que él ensayó en *Shoah*, su documental de 1985: ninguna imagen puede contarnos esa historia, de modo que no debe mostrarse ni una sola toma de archivo, y solo queda dar la voz a los sobrevivientes.[21] Desde esta perspectiva, la singularidad de las imágenes de Alex no nos enseña nada que no sepamos de antemano y, lo que es peor, nos instiga al error, la ilusión y la credulidad. Explícitamente Wajcman dice que "no hay imágenes de la *Shoah*".[22] Para estos autores, los límites de la representación son radicales, ontológicos, es imposible para cualquier conciencia voluntaria ver o imaginar el Holocausto, e intentarlo significa una afrenta moral imposible de remontar. En suma, mientras Didi-Huberman nos habla de la dificultad de la representación y de un fragmentario y complejo acceso al pasado a partir de textos e imágenes, sus polemistas insisten en la imposibilidad moral y fáctica de toda representación del horror, una postura rechazada por Jorge Semprún como una "formulación extrema, fundamentalista".[23]

Existen, por cierto, otras formulaciones del problema de los límites de la representación, que se refieren fundamentalmente a la cuestión de la distancia. Giorgio Agamben, por ejemplo, ha propuesto pensar lo que queda de Auschwitz como un límite: "ni los muertos, ni los sobrevivientes,

20 Georges Wajcman, "De la croyance photographique", *Les temps modernes*, vol. 56, No. 613, 2001, pp. 47-83; Elizabeth Pagnoux, "Reporter photogaphe à Auschwitz", en *ibid.*, pp. 84-108.

21 Claude Lanzmann, "Holocauste, la représentation impossible", *Le Monde*, 3 de marzo de 1994.

22 Georges Wajcman, *op. cit.*, p. 47.

23 Jorge Semprún, "L'art contre l'oubli", *Le monde des débats*, mayo de 2000, pp. 11-13.

ni los ahogados, ni los salvados, sino lo que queda entre ellos".[24] Primo Levi, por su parte, advertía acerca de "la brecha que existe y crece cada vez más entre las cosas como eran allí y las cosas como son representadas en la imaginación actual mediante libros, películas y mitos".[25] Es justamente ese riesgo el que preocupaba a Susan Sontag: las imágenes son capaces de anestesiarnos y lo que en un principio podría llevarnos a concebir lo fotografiado como real, tras su exhibición repetida, se convierte en un fenómeno que parecería propio de un mundo de fantasía.[26] Sin embargo, respecto de la cuestión de la distancia, quisiéramos proponer una línea interpretativa distinta a partir del concepto warburguiano de *Denkraum* o espacio para el pensamiento. En su informe de la expedición antropológica de 1896 a Nuevo México, tardíamente redactado en 1923,[27] Aby Warburg propuso que la ciencia –como la magia, la religión y, quizás, el arte– provee tal espacio para el pensamiento, que permite el abordaje de objetos que nos enfrentan con nuestros temores y ansiedades más íntimos y existenciales, esto es, que ese lugar para la intelección nos permite hacer frente al miedo a la muerte. A partir de tal distancia, podríamos evitar, conjurar o convertir tales objetos en instrumentos de nuestra acción sobre la realidad circundante. Según Warburg, "la creación consciente de una distancia entre el ser y el mundo externo ha de considerarse el acto fundamental de la civilización. Donde este espacio condiciona la creatividad artística, esta conciencia de la distancia puede alcanzar una función social duradera".[28] Si para Warburg la memoria estaba estrechamente vinculada con la distancia, de acuerdo con Ernst Gombrich "la memoria no puede crear distancia, pero sí expandir el intervalo entre los dos polos de la contemplación serena y el abandono orgiástico a la emoción, al proveer modelos para ambas actitudes".[29] El tema de las masacres y los genocidios como objeto de la historiografía y de la figuración estética plantea obviamente la cuestión del *Denkraum*, ya que pocos *topoi* se le pueden comparar en cuanto a la presencia radical de la muerte en el tejido de sus significados. La dificultad

24 Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive. Homo Sacer III*, Nueva York, Zone Books, 1999, p. 163.
25 Primo Levi, *op. cit.*, p. 157.
26 Susan Sontag, *On photography*, Londres, Penguin, 1971, p. 20.
27 Aby Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1995. Traducción y ensayo interpretativo por Michael P. Steinberg.
28 Aby Warburg, introducción a *Der Bilderatlas Mnemosyne*, 1929, cit. en E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, 1970, p. 288.
29 E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 287.

de la representación de la *Shoah*, como la de otros genocidios y grandes masacres históricas, nos vuelve extraordinariamente conscientes de la insuficiencia de las representaciones, incluso de las explicaciones históricas, para alcanzar la comprensión de tales traumas colectivos. Sin embargo, pese a la evidente incapacidad de nuestras formas de producir textos e imágenes para dar cuenta de tales sucesos, si aceptamos la teoría del *Denkraum*, el establecimiento de cierta distancia no tiene únicamente consecuencias negativas.

La novela *Austerlitz*, de W. G. Sebald, contiene un buen ejemplo del carácter crucial de la distancia para la representación del trauma histórico específico de la *Shoah*. A lo largo de todo el relato, el narrador introduce largos pasajes en los que se cita el discurso de Austerlitz, protagonista de la historia: a cada página, encontramos indicaciones del tipo "Austerlitz dijo", "contó Austerlitz", etcétera. Sin embargo, las descripciones, tanto del auge inicial del nazismo en la Alemania de entreguerras como de los momentos previos a la deportación de judíos, particularmente de Agáta, la madre del personaje, están mediadas por un discurso que es dos o tres veces indirecto. Es frecuente en esas páginas centrales de la narración, encontrar secuencias de *orationes obliquae*. Precisamente eso ocurre cuando Austerlitz comunica las referencias que Věra le hace de lo contado por Maximilian acerca de su visita a Alemania: "No obstante, dijo Věra, continuó Austerlitz, Maximilian no pensaba de ninguna manera que el pueblo alemán hubiera sido empujado a su desgracia".[30] Lo mismo ocurre cuando Věra narra las desventuras de Agáta y en el momento en que se reproducen las investigaciones de H. G. Adler acerca de Terezin.[31] Pensamos que la adición de discursos indirectos produce la distancia que hemos mencionado. Es ese dispositivo el que hace posible la experiencia de la recepción de *Austerlitz* sin que el lector se contagie del marasmo mental que sufre el protagonista. De todas maneras, es probable que Sebald haya tenido en cuenta la necesidad de provocar un efecto bascular de alejamiento-acercamiento a las huellas lingüísticas y materiales del trauma mediante la inclusión de fotografías de los edificios aún en pie de Terezin, así como de fotogramas de los reclusos en ese campo tomados de una película producida por los propios nazis para la Cruz Roja.

En 1997, Ernst van Alphen llegó a pronunciarse en favor de una superioridad epistemológica de las artes respecto de la historiografía, al insistir

30 W. G. Sebald, *Austerlitz*, Londres, Penguin, 2001, p. 236.
31 *Ibid.*, pp. 259-275 y 326-345.

no solo en la legitimidad de una representación estética del Holocausto sino en la contundencia dramática y emocional que pueden alcanzar ciertas puestas en escena de la *Shoah*, llevadas a cabo por las artes visuales más que por el teatro.[32] Van Alphen ha preferido restringir el concepto de la representación a su capacidad referencial, vale decir, al hecho de que representar significa señalar algo que está ausente mediante un sustituto perceptivo y simbólico. El historiador holandés ha reemplazado la noción paralela de la inmediatez de una representación que se nos aparece como tal, sin aludir a nada más allá de sí misma, por la idea del efecto de un acontecimiento que la obra de arte re-editaría, re-actualizaría para nosotros, observadores. De tal modo, él explora lo que llama "efecto Holocausto", la experiencia casi directa de una parte de aquel suceso o de la historia del nazismo que lo produjo, generada por la obra de arte sobre contempladores que hemos perdido cualquier posición de objetividad y nos hemos transformado momentáneamente en sujetos de los hechos evocados. En esa propiedad reside, para Van Alphen, la potencia mayor del así nombrado "efecto" por sobre cualquier representación o relato, el fundamento de aquella superioridad cognitiva que el arte es capaz de protagonizar frente a los resultados de la narración histórica, siempre prisionera de un sucederse de causas y consecuencias, de una cadena fenomenológica que la propia enormidad del genocidio hizo añicos. Según nuestro autor, la pintura de Anselm Kiefer logró desplegar esos poderes de la imagen. Su cuadro *Shulamite* de 1983, por ejemplo, convirtió en memorial de las víctimas de la *Shoah* el diseño que el arquitecto nazi Wilhelm Kreis realizó en 1939 para el salón funerario del Palacio de los Soldados en Berlín. Las proporciones y la monumentalidad del espacio reproducido en la pintura de Kiefer simbolizan la escala de la historia que los nazis quisieron protagonizar, mientras que las siete llamas de una *menorah* que arden en el fondo de la arquitectura pintada retuercen su significado original hasta hacer de él un emblema de la escala gigantesca y única del mal ocurrido.

> Al mirar esa pintura –escribe Van Alphen– nos enfrentamos directamente con el modo en que los nazis emplearon la estética visual para sus fines mortales. [...] Cuando me refiero al efecto Holocausto, intento decir que no nos hallamos ante una representación del Holocausto, sino que, como observadores o lectores, experimentamos directamente un

32 Ernst van Alphen, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1997. Agradecemos a Elizabeth Jelin el conocimiento de este autor y de su libro aquí citado.

> cierto aspecto del Holocausto o del nazismo que a él condujo. En tales casos, el Holocausto no es representado sino más bien presentado, re-actuado. En términos de la teoría de los actos de lenguaje, puedo explicarlo en forma diferente. El Holocausto no se hace presente por medio de un acto verificable del lenguaje, esto es, como un relato mediado, como el contenido verdadero o falso de un acto semejante, sino que se hace presente en calidad de efecto performativo.[33]

Claro que existe una paradoja en el proyecto de Van Alphen: su libro es un texto de historia del arte y, por lo tanto, aun cuando su propósito sea el de desvelar los mecanismos gracias a los cuales las artes engendran la experiencia de vuelta a la vida de una acción deletérea y radical del pasado, la presentación de las obras y sus efectos no tiene más remedio que regresar al relato histórico, preciso y verificable. El propósito de nuestro libro es asimilar quizá las reconstrucciones performativas de Van Alphen y volcarlas al análisis y la exposición racional de la historiografía.

Para intentar reconstruir lo destruido irremediablemente por el genocidio, es preciso satisfacer la necesidad de representar el trauma irrepresentable pues, aunque suene paradójico, cualquier proyecto viable del futuro habrá de erguirse sobre la comprensión del trauma que disolvió los sentidos del pasado. Al respecto, suscribimos la idea de Oscar Terán en referencia al caso argentino: la memoria del terrorismo de estado es "lo que sutura el hilo de sentido brutalmente cortado".[34] Con una misma perspectiva, aunque Theodor W. Adorno opinaba que los crímenes nazis son únicos porque "son tan extremos que conminan a guardar silencio", también insistía en que "el esclarecimiento de lo que sucedió en el pasado debe operar contra un olvido que, con demasiada frecuencia, se lleva bien con lo que se olvida y se justifica".[35] ¿Pueden acaso concebirse la memoria o el esclarecimiento sin distancia?

El problema del carácter único o no de la *Shoah*, que la cita de Adorno nos permite introducir brevemente aquí, tiene numerosas aristas.[36] Una

33 *Ibid.*, pp. 8-10.
34 Oscar Terán, "Cambios epocales, derechos humanos y memoria", en *De utopías, catástrofes y esperanzas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, pp. 184-189.
35 T.W. Adorno, "What does coming to terms to the past mean?", en *Bitburg in Moral and Political Perspective*, ed. por G. Hartman, Bloomington, Indiana, 1986, 114-129.
36 Al respecto, pueden consultarse Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, y Charles Maier, *The Unmasterable Past*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

de ellas refiere tanto a la cuestión de las representaciones cuanto a la de la culpa colectiva. Pues, por un lado, si los crímenes nazis fueran algo absolutamente singular, habrían aplastado toda idea posible de una reconstrucción de la nacionalidad alemana *post factum*, mientras que si se los considerase un conjunto de sucesos horribles, pero comparables con otras atrocidades, Alemania aún podría aspirar a que se le brindase la misma aceptación nacional que no se le niega a los autores de otras masacres. Al mismo tiempo, si se considera que la "solución final" no es comparable con nada, se vería también vedada la posibilidad de representarla: las herramientas narrativas y compositivas estarían siempre condenadas al fracaso en su intento de producir un texto, una imagen o una pieza musical que diera cuenta de esa maldad única. La puesta en duda de la singularidad absoluta del Holocausto fue enunciada en términos completamente inaceptables por Ernst Nolte, lo que dio lugar al llamado "debate de los historiadores".[37] Insistimos en nuestra repulsa de cualquier formulación del problema que pueda emparentarse con la negación, ya sea del acontecimiento en sí como del horror extraordinario por él implicado. En consecuencia, reconocemos la enorme dificultad de todo intento de comparación de atrocidades (y representaciones) tan diversas como las masacres de la conquista americana, las producidas en el contexto de las guerras de religión europeas o los genocidios contemporáneos, desde el perpetrado contra los herero en el África sudoccidental alemana a comienzos del siglo XX hasta el de los tutsis en Ruanda en 1994. Este arco temporal incluye el intento turco de exterminar a los armenios en 1915 y el exterminio de los judíos en Europa durante el nazismo, pero también las "desapariciones" de miles de personas durante las tiranías militares en América del Sur.[38] Sin embargo, pese a tales problemas y riesgos, quisiéramos intentar un ejercicio comparativo en lo referente a los límites de la representación y proponer algunas hipótesis respecto de las causas de tales dificultades.

Tanto la excepcionalidad como la casi imposibilidad de representar las grandes matanzas históricas están lejos de ser características que solo puedan aplicarse a los genocidios contemporáneos. En el comienzo de este capítulo, hemos sugerido que ya los antiguos se enfrentaron con problemas parecidos. Cuando Tucídides intentó relatar la destrucción de Melos, en las islas Cícladas, por parte de los atenienses (416 a.C.), describió las negociaciones previas en forma de diálogo dramático entre los contendientes.[39] La dificultad de la narración se hace evidente porque, en el momento de dar cuenta de la masacre de los melios, Tucídides abandona el diálogo, vuelve a la prosa histórica y despacha el asunto en dos líneas: "los Melios se rindieron incondicionalmente a los Atenienses, quienes mataron a todos los hombres en edad militar que capturaron, y vendieron a las mujeres y a los niños como esclavos".[40] También los intelectuales de la modernidad temprana se toparon con el problema en el marco de las guerras de conquista y religión, en los siglos XVI y XVII. En su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, fray Bartolomé de las Casas se refiere al carácter inédito del mal provocado por la masacre, que lo lleva a convencerse de que ha encontrado los límites del lenguaje, insuficiente para relatar lo sucedido: "Contar los estragos y muertes y crueldades que en cada una hicieron sería sin duda cosa dificilísima y imposible de decir, e trabajosa

37 La bibliografía acerca del *Historikerstreit* es descomunal. Al ya mencionado libro de Charles Maier, sumemos dos textos fundamentales: Rudolf Augstein *et al.*, *Forever in the shadow of Hitler? Original documents of the Historikerstreit, the controversy concerning the singularity of the Holocaust*, Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press, 1993; Ian Kershaw, *The Nazi Dictatorship: Problems and Perspectives of Interpretations*, Londres, Arnold, 1989.

38 Esta enumeración no es en absoluto exhaustiva. No descartamos, por supuesto, el análisis de otros fenómenos genocidas de los siglos XX y XXI.

39 Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, V, 85-113. Parece que Tucídides hubiera querido presentar la masacre de Melos, perpetrada por los atenienses, como un reflejo o casi un hecho simétrico de una matanza anterior, la de los defensores de Platea a manos de los lacedemonios (II, 71 y ss., III, 53-68). Hubo en este caso una larga negociación previa entre los habitantes de la ciudad beocia, aliada de Atenas, y los espartanos atacantes, también hubo invocaciones de los de Platea al honor debido a los pactos establecidos, argumentos sólidos y sutiles a los que finalmente puso fin la masacre desencadenada por las tropas de Tebas y de Esparta. Asimismo, después de tan largo desarrollo de la historia, Tucídides resumió el horror de la carnicería en dos líneas escuetas: "Mataron a no menos de doscientos hombres de Platea, junto con veinticinco atenienses que los habían ayudado durante el sitio y esclavizaron a las mujeres" (III, 68). Pero existen, sin embargo, varias diferencias importantes: Melos era neutral, Platea era aliada de Atenas; Melos casi no pudo defenderse, Platea resistió el asedio más de un año entre el 431 y el 430 a.C.; Melos no pudo proteger a sus mujeres, viejos y niños, Platea consiguió poner a la mayoría de ellos a salvo en el territorio de Atenas; caída de Melos y masacre de sus habitantes fueron hechos que sucedieron prácticamente sin solución de continuidad mientras que, tras la toma de Platea, los aliados tebanos y espartanos fingieron un juicio contra los vencidos. Debemos y agradecemos la referencia a Platea a nuestro colega Jonas Grethlein.

40 Para una visión diferente de los episodios de Melos, que no compartimos, véase Brian Bosworth, "Massacre in the Peloponnesian War", en Philip Dwyer y Lyndall Ryan (eds.), *Theatres of Violence. Massacre, Mass Killing and Atrocity Throughout History*, New Castle, Australia, 2012, pp. 17-26.

de escuchar".[41] Entre los muchos ejemplos disponibles para ilustrar el mismo problema en las guerras de religión en Francia, merece mencionarse la opinión de un observador inglés, lord Burghley, para quien "estas tragedias francesas no pueden ser expresadas con la lengua al declarar las crueldades".[42] Permítasenos un último ejemplo temprano antes de retornar al siglo xx. Durante la rebelión irlandesa de 1642, cientos de colonos protestantes fueron masacrados por los católicos, en un conflicto que combinó el enfrentamiento religioso y la guerra de conquista y colonización. Se alcanzaron entonces extremos de crueldad pocas veces vistos. El conflicto se cerró con otro baño de sangre, en este caso producido por la reconquista *cromwelliana* de la isla. Respecto del primer momento de agitación y muerte, sir John Temple, en un reporte casi oficial publicado como libro en 1646, consideraba "imposible reunir o expresar" la maldad y el horror de las ejecuciones, pensaba que el desprecio que los rebeldes manifestaban por los protestantes era "inimaginable" y se preguntaba si alguien podía ser capaz de comprender los temores y la perplejidad que semejante cosa causaba entre las posibles víctimas.[43] Pese a la conciencia de tales dificultades, testigos, sobrevivientes e historiadores encontraron en la antigüedad, en la Edad Media y en la modernidad temprana formas de referirse a las atrocidades que buscaban representar.

Los primeros testigos de la *Shoah* expresaron con claridad la insuficiencia de los recursos narrativos a la hora de describir las atrocidades que observaban. Cuando Jehoszua Perle intentó relatar la eliminación de doscientos niños del orfanato de Janusz Korczak en Polonia, el 7 de agosto de 1942, sostuvo: "una vez más debo repetir aquí las palabras triviales de que no existe pluma alguna que pueda describir esta escena aterradora". Lo que más sorprendió a Perle no fue la "furia asesina de los fascistas asesinos de niños", sino el hecho de que los pequeños no lloraran, corrieran ni se ocultaran, sino que buscaran la protección del consumido y escuálido Korczak.[44] Por su parte, Michal Chilczuk, miembro del Ejército del Pueblo Polaco que liberó Sachsenhausen, pensaba que "no existe artista o escritor que pueda reconstruir esta imagen; no es solo que se me hace difícil hacerlo en inglés, también en mi lengua materna me es imposible".[45] El periodista estadounidense Edward R. Murrow estuvo entre los primeros testigos de la libera-

41 Bartolomé de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, edición de Consuelo Varela, Madrid, Clásicos Castalia, 1979, p. 110. La dificultad de la representación parece ser consecuencia de, por un lado, la inhumanidad de los perpetradores de las crueldades relatadas y la concomitante inocencia radical de las víctimas y, por otro lado, del carácter irreparable del daño provocado. "Particularmente, no podrá bastar lengua ni noticia e industria humana a referir los hechos espantables que en distintas partes, e juntos en un tiempo en unas, e varios en varias, por aquellos huestes públicos y capitales enemigos del linaje humano, se han hecho dentro de aquel dicho circuito, e aun algunos hechos según las circunstancias e calidades que los agravian, en verdad que cumplidamente apenas con mucha diligencia e tiempo y escriptura no se pueda explicar." "Y estos daños, de aquí a la fin del mundo no hay esperanza de ser recobrados, si no hiciese Dios por milagro resuscitar tantos cuentos de ánimas muertas." *Ibid.*, pp. 108 y 149.

42 Cit. en Edmund Lodge, *Illustrations of British History*, 1791, II, 74. Burghley se refiere aquí a la más famosa de las masacres de las guerras de religión en Francia, la matanza de San Bartolomé de agosto de 1572.

43 John Temple, *Irish Rebellion*, Londres, 1646, p. 96. "No es posible recoger o expresar la crueldad de sus invenciones dañinas, o el horror de sus ejecuciones sangrientas, realizadas bajo todo tipo de circunstancias que pueden aumentar la altura de su crueldad hacia ellos. ¡Ay! ¿Quién es capaz de dar cuenta de los miedos, terrores, angustias, amarguras y perplejidad de sus almas, de las pasiones desgraciadas y de la consternación de su mente? [...] Por cierto, no es posible imaginar, y mucho menos decir, con qué desprecio y sorna ejercieron esas grandes crueldades contra los británicos." Véase también p. 15: "Una rebelión tan execrable en sí misma, tan odiosa ante Dios y el mundo entero, que ninguna época, ningún reino, ningún pueblo puede equiparar tan horrenda crueldad, los asesinatos abominables, cometidos sin número, así como sin misericordia hacia los habitantes británicos a través de toda la tierra, de cualquier sexo o edad, de cualquier calidad o condición que fueran".

44 "Otra vez más, debo repetir aquí las palabras banales de que no hay pluma existente que pueda describir esa escena terrorífica. Los asesinos fascistas de niños estaban poseídos por una rabia desenfrenada; siguieron disparando. Doscientos niños permanecieron allí asustados al borde de la muerte. Pronto, serían abatidos hasta el último de ellos. Y entonces sucedió algo extraordinario. Estos doscientos muchachos no gritaron, doscientas criaturas inocentes no lloraron, ni uno solo huyó, ni uno de ellos se escondió. Como golondrinas enfermas, se acurrucaron al lado de su maestro y educador, padre y hermano, Janusz Korczak, mirando hacia él para que los cuidara y protegiera. Permaneció en la fila de adelante. Escudó a los niños con su cuerpo débil y escuálido. Las bestias hitlerianas no mostraron ninguna consideración [...]. Las piedras lloraron al ver esa procesión. Pero los asesinos fascistas arrastraron a los niños con sus látigos y siguieron tirando." T. Bernstein *et al.* (eds.), *Faschismus Getto Massenmord. Dokumentation über Ausrottung und Widerstand der Juden in Polen während des zweiten Weltkrieges*, Frankfurt, 1960, p. 314, cit. en J. Noakes y G. Pridham, *Nazism. A Documentary Reader: 1919-1945*, vol. 1: *The Rise to Power 1919-1934*, Exeter, UEP, 1998, p. 569.

45 "Yo vi a esas gentes a las que llamo humanos –continúa–, pero es difícil decir que lo eran. Nunca podré olvidar sus ojos. Allí había una diferencia." Cit. en Brewster Chamberin y Marcia Feldman (eds.), *The Liberation of the Nazi Concentration Camps 1945. Eyewitnesses Accounts of the Liberators*, Washington, DC, US Holocaust Memorial, 1987, p. 26.

ción de Buchenwald, en abril de 1945. Tras una detallada descripción de las escenas horripilantes que observó, cerró su informe radial con estas palabras: "Les ruego que crean lo que he dicho sobre Buchenwald. Relaté lo que vi y escuché, pero solamente parte de ello. Para el resto, no tengo palabras".[46] Incluso durante la eliminación sistemática de los judíos europeos, las víctimas emitieron opiniones en el mismo sentido. En sus "Notas", el *Sonderkommando* de Auschwitz Zalmen Gradowski describió de manera descarnada el sufrimiento propio y ajeno y la escala de la malévola maquinaria de exterminio. Pero insistió, además, tanto en la necesidad de dar testimonio de lo ocurrido como en la tremenda dificultad que ello implicaba:

> Ven, levántate, no esperes a que el diluvio haya pasado, a que los cielos hayan escampado, a que el sol vuelva a brillar, pues entonces te detendrás y no creerás lo que tus ojos te mostrarán. Y quién sabe, si alguna vez la inundación desaparece, tal vez desaparezcan también quienes, en tanto sobrevivientes, habrían podido testimoniar y relatar la verdad… Creerás que los hombres no habrían podido llegar a tal bárbaro exterminio incluso si se hubieran transformado en bestias salvajes… No temas, no te mostraré el fin antes del comienzo, poco a poco tu ojo quedará fijo, tu corazón se marchitará, tus oídos se volverán sordos.[47]

Más escalofriante aun, los propios perpetradores del Holocausto reconocieron que las acciones que estaban llevando a cabo, y de las que incluso se regodeaban, eran difíciles de narrar. Heinrich Himmler, en su famoso discurso de Poznan, pronunciado en octubre de 1943 ante oficiales de las SS, sostuvo: "La mayoría de ustedes bien sabe lo que se siente ante cien, quinientos, mil cadáveres apilados. Haber soportado eso y, con la excepción de unas pocas debilidades humanas, haber permanecido decentes, he ahí lo que nos ha fortalecido. Es una página gloriosa de nuestra historia, que jamás fue escrita y nunca lo será".[48]

Sin embargo, el Holocausto fue objeto de muchas representaciones visuales, estrictamente contemporáneas de los sucesos y registradas por los

46 El informe puede escucharse completo en <http://www.otr.com/murrow_buchenwald.html>, consultado el 19 de julio de 2013.

47 Zalmen Gradowsky, "Notes", en *Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwit's-Birkenau*, París, Mémorial de la Shoah/ Calman-Lévy, 2005, pp. 28-29.

48 Discurso de Himmler en Poznan, 4 de octubre de 1943, cit. por Emil Fackenheim, "Concerning Authentic and Unauthentic Responses to the Holocaust", en *The Nazi Holocaust*, ed. por M. Marrus, Londres, Meckler, 1989, p. 77.

perpetradores. Dos fotógrafos profesionales de las SS, Ernst Hoffmann y Bernhard Walter, tomaron imágenes de Auschwitz que estaban destinadas a la destrucción cuando se decidió abandonar el campo.[49] Pero 193 fotos fueron halladas de casualidad por Lilly Jacob, una prisionera, quien las preservó a pesar del riesgo de muerte que corría en caso de haber sido sorprendida con ellas por las SS. Muchas de esas escenas exhiben a las víctimas como alimañas, lo que lleva la metáfora cinegética utilizada desde la antigüedad hasta el extremo de una animalización o biologización radical de las víctimas. Sin embargo, algunas, muy pocas, imponen la humanidad superior de las víctimas por sí mismas, con una contundencia, tal vez inconsciente, que la impiedad de los fotógrafos, fabricantes de esas imágenes en todas las instancias, no fue capaz de impedir. Obsérvese sobre todo el registro de las mujeres y niños de Mukacevo llegados a Auschwitz entre mayo y junio del '44, pocos momentos antes de ser enviados a las cámaras de gas. Resulta atroz, pero parecería que la fórmula dentro de la mente y del ojo de Hoffmann o Walter, usada para poner un cierto orden de lectura visual en esas imágenes, fue un cuadro de Manet de 1860, *Música en las Tullerías* (Londres, National Gallery), síntesis estupenda de la felicidad de una muchedumbre burguesa que goza del sol y de la naturaleza en un parque de París. La transposición a la escena de Auschwitz no produce el efecto sarcástico que quizá se buscara, sino que instaura esas fotos como testimonios avasallantes de la dignidad humana. El dolor y el absurdo radicales del hecho mismo se imponen, en la inmediatez y en la porción de azar de la imagen fotográfica, contra cualquier manipulación de las representaciones. Quizá sea un ejemplo excepcionalmente poderoso que avala el reclamo hecho por Timothy Snyder en su libro *Tierras de sangre* acerca de la obligación que tenemos los historiadores de tratar las muertes del Holocausto, no con el criterio nazi de la masividad anónima e impersonal, sino con la idea de que se trató siempre del aniquilamiento de in-

49 Ya las masacres cometidas por los *Einsatzgruppen* habían sido fotografiadas por los propios asesinos (*Vernichtungskrieg: Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*, Hamburgo, Hamburger Verlag, 1996). En Auschwitz había dos laboratorios fotográficos. El primero era parte del "servicio de identificación" (*Erkennungsdienst*); allí una docena de prisioneros trabajaban bajo la dirección de Walter y Hoffmann: como hemos dicho, las imágenes tomadas por ellos excedían el propósito de registro de identidades, aunque más de un 95% de las tomas hayan tenido tal objetivo. El segundo laboratorio, más pequeño, era parte de la "oficina de construcciones" (*Zentralbauleitung*) y operó bajo la dirección de Dietrich Kamann para documentar las instalaciones del campo (Teresa Swiebocka, *Auschwitz in Photographs*, Bloomington, Indiana University Press, 1993).

dividuos, cada cual con su propia historia, sus virtudes y miserias.[50] Las fotos tomadas a los judíos en el bosque que servía de antesala de la cámara de gas muestran precisamente los rasgos únicos de los retratados: la mujer todavía robusta, con el pañuelo en la cabeza, que camina decidida; la muchacha de ojos oscuros que mira de soslayo; la niña aterrorizada con su vestidito de muñeca; la mujer que lleva su mano al pecho, tiene la mirada perdida, suponemos que lanza un quejido y nos recuerda la vieja del *Col tempo* de Giorgione.

Por su parte, los sobrevivientes de la masacre se encuentran desgarrados por la insoportable tensión entre el imperativo de dar testimonio de lo ocurrido y la inadecuación de las formas de expresión para lograrlo. El mandato de la transmisión de la verdad es el criterio fundamental de los textos vinculados con la experiencia concentracionaria.[51] El miedo a que su muerte condene al olvido el recuerdo de los campos es una de las constantes preocupaciones de los sobrevivientes. Elie Wiesel insistió en su necesidad de "dar testimonio para el futuro contra la muerte y el olvido, con cualquier medio de expresión",[52] pero reconoció también, al recordar el momento de la liberación del campo en el que estaba prisionero, que cualquier intento de explicación es inútil: pese a ello, dice haberse forzado a sí mismo a dar testimonio, aunque "no hay palabras que puedan expresar lo inefable".[53] En su texto fundamental sobre las transformaciones del idioma alemán durante el nazismo, Viktor Klemperer afirma que la obra comenzó como una necesidad imperiosa de atestiguar esos cambios, de modo tal de poder preservar una cierta libertad interior.[54] La escritura adquiere para los sobrevivientes un valor liberador, se convierte en un medio para intentar asimilar un horror incomprensible: "La intención de dejar testimonio surgió después, escribir como una forma de liberación fue la necesidad primera", afirmaba Primo Levi.[55] Sin embargo, es también conocida la insistencia del autor italiano en la inadecuación del lenguaje para expresar el horror de la "demolición del hombre", que se vincula en parte con la imprecisión de la memoria del testigo.[56]

Son esos mismos conflictos los que se hacen presentes en las representaciones de la *Shoah* producidas desde mediados del siglo XX. *The Pawnbroker*, la película de Sidney Lumet estrenada en 1965, narra la historia de un sobreviviente del Holocausto, Sol Nazerman, torturado por sus experiencias veinte años después de los hechos. El film intenta retratar la vida en los campos, la memoria y su represión, con cortes de menos de un segundo, pero también con algunas escenas de mayor duración. El trauma insondable y la dificultad radical del recuerdo encuentran su máxima expresión en el grito silencioso de Nazerman al final de la película.[57] Un

50 Timothy Snyder, *Terre di sangue. L'Europa nella morsa di Hitler e Stalin*, Milán, Rizzoli, 2011; "Voir et comprendre", en "Autour de Terres de sang de Timothy Snyder", en *Extrait du Débat*, 172, París, Gallimard, noviembre-diciembre de 2012, p. 191.

51 A. Parrau, *Écrire le camps*, París, Belin, 1995, p. 98. Véase también Javier Sánchez Zapatero, *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*, Madrid, Montesinos, 2010.

52 Elie Wiesel, *One generation after*, Nueva York, Avon, 1972, p. 53. "El temor al olvido es la última obsesión de todos aquellos que pasaron por el universo de los malditos condenados al infierno." "¿Por qué escribo? Para ayudar a que los muertos venzan a la muerte." Elie Wiesel, *From the Kingdom of Memory: Reminiscences*, Nueva York, Schocken Books, 1990, p. 21.

53 "Abril 11, 1945. Buchenwald [...] ¿Qué sentíamos? Solo tristeza, y también gratitud [...]. Una cosa no hicimos. No tratamos de explicar. Las explicaciones no eran necesarias ni posibles. [...] Miramos profundamente en el abismo y el abismo nos devolvió la mirada. Nadie llega cerca del reino de la noche y regresa sin haber cambiado. Contamos una historia, o al menos lo intentamos. Resistimos todas las tentaciones de aislarnos y de quedarnos callados. Por el contrario, elegimos afirmar nuestra fe desesperada en el testimonio. Nos forzamos a hablar, aunque fuese de manera inadecuada o pobre. Podemos haber utilizado palabras equivocadas, pero es que no hay palabras para describir lo inefable. Debemos admitir nuestra ingenuidad. Creíamos haber vencido lo que Brecht denominó 'la Bestia' Pero no, esta aún muestra sus garras." Cit. en Brewster Chamberin y Marcia Feldman (eds.), *op. cit.*, pp. 14-16.

54 Viktor Klemperer, *The Language of the Third Reich*, Nueva York, Continuum, 2010, p. 8: "La etiqueta LTI apareció primero en mi diario como la pieza pequeña y juguetona de una parodia, como un *aide mémoire* lacónico y, luego, como un acto de autodefensa. LTI, *Lingua Tertii Imperii*, el lenguaje del Tercer Reich. Observa y memoriza, hasta los estratos más lejanos, pues mañana todo será diferente. LTI fue un llamado para superar la situación y preservar nuestra libertad interior".

55 En F. Camon, *Primo Levi en diálogo con Ferdinando Camon*, Salamanca, Anaya y Muchnick, 1996, p. 88.

56 "La memoria humana es un instrumento maravilloso y falaz. Las memorias que yacen dentro nuestro no están grabadas en piedra. Incluso en condiciones normales se produce una lenta degradación, se ofuscan los límites, hay un olvido psicológico al que pocas memorias resisten." Primo Levi, *op. cit.*, p. 26. Para más ejemplos al respecto, puede consultarse Samuel Totten, W. Parsons, I. Charny (eds.), *First-Person Accounts of Genocidal Acts Commited in the Twentieth Century. An Annotated Bibliography*, Londres, Greenwood, 1991.

57 En el relato que Jean Génet hizo de las masacres de Chatila y Sabra, una mujer yace muerta "sin mover un músculo, para hacer una mueca, sonreír o llorar con un grito silencioso y continuo." Jean Génet, "Four Hours in Shatila", en *Journal of Palestine Studies*, vol. 12, No. 3, p. 8.

desgarramiento comparable se observa en las pinturas de Samuel Bak, sobreviviente nacido en Vilna. El propio Bak reconoce que sus pinturas surgen de la "necesidad irrefrenable de dar cuenta de los horrores del Holocausto", de "testimoniar lo ocurrido" y de "dotar de sentido al hecho milagroso de la supervivencia", al mismo tiempo que afirma que "la retórica de la pintura tiene limitaciones", particularmente ante una "tragedia de magnitud única" como esta.[58] Las arquitecturas en ruinas de sus pinturas, los frutos diezmados, las escenas apocalípticas, los paisajes aterradores, los personajes consumidos y fantasmales, sugieren siempre la destrucción y aniquilación del genocidio. Piénsese por ejemplo en *Smoke* (1999, *crayon* y óleo sobre papel, Ottawa, National Gallery of Canada), en la que un cementerio desproporcionado flota en lo alto como una nube de humo, de manera que el cielo de Europa parece transportar las cenizas de un pueblo asesinado como un todo. Para Bak, una imagen de ese tipo le permite "hablar de lo inenarrable", en un intento por lograr "el triunfo del arte sobre la aniquilación". En esa búsqueda, la herida abierta y tremendamente real de la masacre se ve transpuesta a un universo imaginario. No es arbitrario encontrar en imágenes como *Smoke* ecos de las pinturas sobre la ira de Dios descargada sobre la Tierra en escenas de destrucción sin igual, producidas por John Martin a mediados del siglo XIX. La escena de la ruina del mundo en el Juicio Final, representada en *The Great Day of His Wrath* (1853, óleo sobre tela, Londres, Tate Gallery), por ejemplo, presenta también las nubes oscuras que se ciernen sobre un mundo sin sentido. Es posible que Bak haya intentado en *Smoke* representar la *Shoah* como un acontecimiento que ha causado una destrucción semejante a la del Juicio, ha hecho pasar a algunos de nosotros por el infierno y ha enfrentado a la humanidad con la muerte. Tal vez eso permita encontrar algún parentesco entre la isla de muertos y cenizas en el cielo de Europa de Bak y la *Isla de los muertos*, de la que Arnold Böcklin pintó cinco versiones de 1880 a 1886. En *Smoke*, como en otras de sus pinturas, Bak se ha acercado nuevamente a los límites de la representación en un intento por retratar la pérdida de significado de los hechos, que nos aproxima a un abismo existencial.

Ahora bien, hemos insistido repetidamente en que el carácter excepcional del horror experimentado en las grandes masacres históricas y genocidios es lo que explica, en gran medida, la dificultad de la representación.

58 Samuel Bak, "Speaking about the Unspeakable", conferencia en el *International Colloquy about the Holocaust and the Arts*, Parlamento Europeo, Estrasburgo, octubre de 2002. Disponible en línea: <http://www.chgs.umn.edu/museum/responses/bak/>, consultado el 1 de diciembre de 2010.

Sin embargo, quisiéramos agregar una posible causa complementaria de la inadecuación de los marcos retóricos y estéticos para narrar y describir hechos de este tipo. Si bien las masacres históricas ocurren en un tiempo y un espacio limitados y sus causas y responsables son identificables, mientras tales matanzas tienen lugar las posibilidades de explicación se reducen y las cadenas causales aparecen rotas. La interrupción de las cadenas de causa-efecto provoca, por otra parte, un hiato que preserva a las víctimas de cualquier mancha moral e implica, simultáneamente, la culpa irremediable del perpetrador. Ese hiato tiene como consecuencia, entonces, la inocencia radical de las víctimas, por cuanto sus acciones individuales y colectivas antes de la matanza son irrelevantes para el hecho de la masacre y no se relacionan con ese fenómeno: el nazismo no intentó la eliminación física y total de los judíos por lo que pudieran o no haber hecho, sino por la sola circunstancia de pertenecer a ese grupo. La insuficiencia de las palabras y los conceptos, el desasosiego generado por el intento de aprehender los sucesos, la sensación de que no tienen paralelo y son inenarrables, la compresión casi abismal del episodio en un grito (como en *The Pawnbroker*) o en una línea en un régimen discursivo diverso (como en el relato de Tucídides), son todos rasgos que señalan no solamente el horror, sino también el quiebre de la cadena de causas y efectos y el derrumbe de la continuidad histórica (*The Ghetto of Jewish History*, cuadro pintado por Samuel Bak en 1976, es una alegoría clara del desmoronamiento). Esta explicación, por lo demás, refuerza notablemente los posibles vínculos entre los intentos de representación y las características evidentes de los hechos representados. Sin embargo, la aceptación de la inocencia radical de las víctimas, también producto de tal ruptura, hace posible al mismo tiempo el análisis de las causas y condiciones de los asesinatos masivos y torna imposible que tal estudio derive, voluntariamente o no, en su justificación.

Agreguemos algunos ejemplos más, provenientes de otras masacres históricas, que nos permitan ilustrar mejor el concepto de hiato que acabamos de proponer. Avanzado el siglo de Pericles, Heródoto de Halicarnaso ensayó la primera explicación histórica racional de una matanza del género, al narrar los episodios del desembarco de los atenienses en Egina para vengar a los de Epidauro por el asunto de sus estatuas hechas con madera del Ática y robadas por los eginetas.[59] Heródoto registró dos versiones de la masacre que allí sufrieron los atenienses, de la que solo un hombre pudo salvar la vida y regresar a su patria: la primera versión atribuía la matanza

59 Heródoto, *Historias*, V, 82-84.

a un estado de locura colectiva, inducido por una tormenta espantosa que cayó sobre los atenienses en Egina; la segunda se refería a una acción desmesurada de los argivos, aliados de los eginetas. En ambas relaciones, el testigo sobreviviente padeció la muerte en Atenas a manos de las mujeres de los atenienses masacrados. En uno y otro relato, subyacía la incapacidad de comprensión de lo acaecido, expresada ora en la idea de una demencia pasajera en todo el ejército de Atenas, ora en el estallido de una venganza ciega por parte de las mujeres de esa misma ciudad. Ha ocurrido algo tan excesivo, tan monstruoso, que su narración escapa al hilo habitual de la temporalidad, a las formas más complejas del tejido de causas y efectos de los hechos humanos. Decía Heródoto:

> Esta es, pues, la historia que nos cuentan Argivos y Eginetas, y en un punto convienen con los de Atenas, a saber, que uno solo volvió salvo al Ática; bien que los Argivos quieren que de sus manos se salvase aquel individuo, dándose ellos por los que echaron a pique toda aquella armada; y los Atenienses pretenden que no se libró aquel sino de la venganza de algún numen exterminador, aunque no por esto logró verse libre de su ruina el hombre que escapó, sino que pereció tan desgraciadamente. Porque vuelto a Atenas el infeliz, como anduviese contando aquella gran calamidad y destrozo, oyéndole las mujeres de los muertos en la jornada referir el estrago común, y no pudiendo sobrellevar que perdidos todos los demás, se hubiera salvado él solo, le fueron rodeando, y tomado en medio, le iban dando tanto golpe y picazo de hebilla, preguntándole cada una dónde estaba su marido, que acabaron allí mismo con el infeliz, después de que se hubiera librado de la ruina común de sus compañeros.

En 1140, el cronista judío Salomón bar Shimshon se refería al *pogrom* perpetrado en Xanten, poblado de Westfalia, en términos apocalípticos que reforzaban la noción de un abismo interpuesto entre la acción de la divinidad y los sufrimientos del pueblo elegido, es decir, un apartamiento radical entre cualquier búsqueda, aunque fuera extraordinaria, de un sentido y la historia acontecida:

> ¿Quién ha escuchado o visto tal cosa? Pregunta y mira: ¿hubo alguna vez un *akedah* [sacrificio] como este en todas las generaciones desde Adán? ¿Hubo once mil *akedot* en un solo día, todos ellos comparables al sacrificio de Isaac, hijo de Abraham? También por el que fue atado en el monte Moriah el mundo se estremeció, tal como está escrito: "Mira a los ángeles que lloran y los cielos que se oscurecen". ¿Qué hicieron ahora, por qué no se oscurecieron los cielos, por qué no empalidecieron las estrellas, cuando en un día once mil almas puras, que incluían párvulos y niños…? ¡Permanecerás en silencio por estos, oh Señor![60]

En el marco de las guerras de religión en Francia, en la segunda mitad del siglo XVI, tanto católicos cuanto protestantes concibieron las grandes masacres entonces acontecidas como episodios excepcionales, pocas veces vistos, que desafiaban las posibilidades de explicación causal normal y, por ende, las de su narración o representación. Un indicio de que esto sucedía es el intento repetido de explicar la sucesión de tales hechos como un prodigio sobrenatural o providencial.[61] François de Belleforest, uno de los polemistas católicos que se enfrentaron a François Hotman, declaró que la de San Bartolomé era poco menos que un milagro, algo que, según creía, encontraba confirmación en la aparición de la supernova de noviembre de 1572.[62] Los propios protestantes no eran ajenos a ideas de ese tipo, pues pensaron que el fenómeno astronómico podía ser la estrella de Belén, cuyo regreso significaba la salvación inminente. Otra huella posible de la dificultad para narrar y representar lo ocurrido tiene que ver con los excesos en la estimación de la cantidad de muertos, un fenómeno frecuente cuya aparición no se limita solamente a la San Bartolomé. Esas exageraciones llevaban enseguida a concluir la excepcionalidad de lo acontecido, por cuanto "ha sido tan enorme y único que dudo de que la posteridad pueda creerlo", según decía un panfleto de 1577.[63] Se ha llegado a proponer, incluso, que las masacres de las guerras de religión, y la de San Bartolomé en particular, sacudieron hasta tal punto la conciencia colectiva europea

60 Cit. en Yosef Hayim Yerushalmi, *Zahor. Jewish History and Jewish Memory*, Seattle, University of Washington Press, 1996, p. 38. En el mismo sentido, el texto hebreo conocido como *Anónimo de Mainz* relata las persecuciones contra los judíos en 1096 en términos muy parecidos de reproche a la divinidad (AA.VV., *The Jews and the Crusaders*, Nueva Jersey, KTAV Publishing House, 1996, pp. 95 y ss.).

61 Donald R. Kelley, "Martyrs, Myths, and the Massacre: The Background of St. Bartholomew", *The American Historical Review*, vol. 77, No. 5, diciembre de 1972, pp. 1323-1342.

62 Belleforest reconocía que, al afirmar semejante cosa, "los herejes probablemente se reirán de mí y me acusarán de supersticioso". François de Belleforest, *Discours sur l'heur des presages advenus de nostre temps significant la felicité de regne de nostre Roy Charles*, París, 18 de noviembre de 1572, fol. 10r.

63 *Resolution claire et facile sur la question de la prise d'armes par les inferieurs*, Reims, 1577, 97.

que el orden estético prevaleciente hasta entonces se modificó de raíz y abandonó la búsqueda de la perfección formal para insistir en la crudeza y el desajuste del mundo.[64]

Durante el conflicto que enfrentó a los católicos irlandeses y los protestantes ingleses a mediados del siglo XVII, los historiadores ingleses contemporáneos, fuera cual fuese su adscripción política, insistieron en que el levantamiento irlandés de 1641 había sido una especie de rayo en la oscuridad, un evento sorpresivo e impensable, sin causas identificables, que clausuraba un período de paz y tranquilidad. Oliver Cromwell expresó la misma idea.[65] Es evidente que estas interpretaciones pasaban por alto varias décadas de dominación colonial brutal y las resistencias irlandesas a ese proceso. Sin embargo, lo que nos interesa aquí es que, aunque la rebelión misma era considerada un hecho sin precedentes, lo que capturaba la atención de los contemporáneos era la magnitud de la muerte y la destrucción.[66] Era la masacre indiscriminada el hecho que había provocado la disrupción de las cadenas causales y, en consecuencia, dificultaba hasta el extremo de la imposibilidad la narración completa de las atrocidades ocurridas.[67] James Cranford, por su parte, ponía en boca de Irlanda la pregunta "¿hubo alguna vez tristeza como la mía?" y repetía una y otra

64 Nadine Kuperty-Tsur, "The Saint Bartholomew's Day Massacre and Baroque Tendencies in France: The Impact of Religious Turmoils on the Aesthetics of the French Renaissance", *Poetics Today*, primavera de 2007, vol. 28, pp. 117-144.

65 Véase por ejemplo sir John Temple, *Irish Rebellion*, Londres, 1646, p. 15, donde se sostiene que antes de la rebelión imperaba "gran serenidad merced a los intercambios gentiles y felices en los asuntos públicos" y que "entonces estalló, el 23 de octubre de 1641, la rebelión más desesperada y formidable". Para Cromwell, C. S. Lomas, *Letters and Speeches of Oliver Cromwell*, Londres, 1904, II, 7.

66 "Puedes cabalgar 20 millas y no distinguir nada o fijar tus ojos en ningún objeto que no sean muertos colgados de los árboles y de las horcas. Un espectáculo triste para el que no hay remedio; tan pérfido es el pueblo que a eso estamos obligados para salvaguardar nuestras propias vidas." *A Bloudy Fight in Ireland, between the Parliaments Forces, Commanded by Sir Charles Coot, and Col. Russels; and the Kings Forces*, Londres, 1652, p. 8.

67 Henry Jones, *A remonstrance of diverse remarkable passages concerning the church and kingdom of Ireland, recommended by letters from the right honourable Lords Justices and Council of Ireland, and presented by Henry Jones doctor in divinity and agent for the ministers of the gospel in that kingdom, to the honourable House of Commons in England*, Londres, Printed for Godfrey Emerson and William Bladen, and are to be sold at the sign of the Swan in Little Britain, 1642, p. 8. "Pero, ¿qué pluma puede dejar asentado, qué lengua expresar, qué ojos leer, oreja oír, o corazón considerar sin enternecerse, las crueldades, más que bárbaras, que diariamente ejercieron sobre nosotros esos tigres inhumanos chupasangres?".

vez que crueldades como las allí perpetradas no habían sido escuchadas jamás.[68]

Finalmente, creemos que el concepto de "crisis de la presencia" puede ser útil a la hora de explicar los motivos de la desaparición de relaciones causales discernibles en los fenómenos de masacre histórica y, por ende, al intentar comprender los colapsos del mundo cultural compartido que hacen posible la destrucción de un grupo humano por sus semejantes. Ernesto De Martino comenzó a elaborar aquel concepto para explicar el resurgimiento de la magia que había encontrado en sus investigaciones antropológicas acerca del *Mezzogiorno* italiano. Más tarde, en su tratado incompleto *La fine del mondo*, exploró la aplicabilidad de la noción a los procesos psicológicos, sociales y estéticos vinculados con la experiencia del apocalipsis cultural.[69] La crisis de la presencia es un cataclismo social provocado por la disolución y pérdida del sentido de las acciones humanas, un marasmo que cierra el paso a la posibilidad de imaginar la continuidad de la propia existencia de los individuos y de las comunidades históricas. Ya en *El mundo mágico*, De Martino sugería que la "pérdida de la presencia" se vincula con el hecho de que la psique de una persona, su sentido del ser, es frágil, y ante un profundo *shock* emocional no puede mantener su faz activa. En esta situación, los individuos pierden el contenido de su propia conciencia y perseveran en la búsqueda de un contenido alternativo: "la distinción entre presencia y el mundo que se hace presente se derrumba",[70] lo que se manifiesta como un "riesgo de no estar en el mundo".[71] En el núcleo de la crisis de la presencia, entonces, se encuentra la ansiedad que subyace a "la amenaza del fin de la distinción entre sujeto y objeto, entre pensamiento y acción, entre representación y juicio, entre vitalidad y moralidad: es el grito de quien tiembla al borde del abismo". A eso se suma la hipótesis de que la "presencia" es en parte una relación entre naturaleza y

68 James Cranford, *The Tears of Ireland. Wherein is lively presented as in a map a list of the unheard of cruelties and perfidious treacheries of blood thirsty Jesuits and the Popish Faction*, Londres, 1642. "Al Lector Cortés: Advertencia de Irlanda a Inglaterra. Mírame, soy tu nación hermana, y compadéceme [...] que mi triste experiencia sirva para advertirte. ¿Hubo alguna vez un dolor como mi dolor?" Sobre las crueldades "jamás escuchadas", véanse por ejemplo pp. 28 y 32.

69 Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, ed. por Clara Gallini, Turín, Einaudi, 1977.

70 Ernesto De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Turín, Boringhieri, 1973 (1948), p. 93.

71 Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Turín, Einaudi, 1975 (1958), p. 3.

cultura: la civilización y la historia humana significan un "estar aquí en la historia"; la amenaza de que esa presencia se extinga se configura como el riesgo de perder la cultura y de retroceder sin compensación alguna a la naturaleza.[72] La posibilidad de aplicar el concepto a la experiencia de los campos de concentración, en cuyo núcleo se encuentran la obliteración de la psique y la desintegración de todo lazo social, resulta obvia. En 1943, tras su paso de un año y medio por Buchenwald y Dachau, Bruno Bettelheim escribió: "El campo de concentración era el laboratorio de la Gestapo para someter a los hombres libres a un proceso de desintegración de su posición como individuos autónomos".[73]

Pero además, si utilizáramos esa matriz para intentar describir y explicar en términos antropológicos los apocalipsis culturales del siglo xx, podríamos interpretar la situación genérica del pueblo alemán en el seno de la Gran Depresión de 1929-1934 en tales términos. Respecto de *La familia*, que Bak pintó en 1974, el propio pintor ha declarado: "Los seres que se apiñan en el espacio desde el primer plano hasta el fondo hablan de un proceso continuo que está suspendido entre las fuerzas de la vida y las fuerzas de la muerte que los amenazan".[74] En *El miedo a la libertad*, Erich Fromm afirmaba respecto de los miembros de la clase media que "la angustia los lanzaría a un estado de pánico, convirtiéndolos en presa de un apasionado anhelo de sumisión y, al mismo tiempo, de dominación, sobre los débiles".[75] En esas circunstancias, la política puede convertirse en un arte puramente mágico, y el líder que la enfrenta asume los rasgos de un chamán. La comunidad deposita en esa figura la esperanza de lograr su perpetuación gracias a un contacto extático con ella. Si el líder chamánico cuenta con las herramientas tecnológicas que la ciencia ha puesto a disposición de las civilizaciones modernas, aunque no comparta en absoluto las bases filosóficas de ese conocimiento científico, la crisis de la presencia puede ingresar en un tiempo apocalíptico real: el crimen masivo y planificado habría sido la respuesta a la desesperación asociada a los añicos de la vida histórica, al apocalipsis cultural, y habría coronado la espiral destructiva de esa metamorfosis de la política en magia.

72 Ernesto De Martino, "Crisi della presenza e reintegrazione religiosa", *Aut Aut*, No. 31, 1976, pp. 17-38 (la cita es de la p. 25).
73 Bruno Bettelheim, "Individual and Mass Behavior in Extreme Situations", 1943, en *Surviving and other essays*, Nueva York, Knopf, 1979, p. 83.
74 Samuel Bak, *Between Worlds: The Paintings of Samuel Bak from 1946-2000*, Boston, Pucker Art Publications, 2002.
75 Erich Fromm, *The Fear of Freedom*, Londres, Routledge, 2001, p. 189.

La asimilación constante, y bien probada por Éric Michaud, de Adolf Hitler a la figura de Cristo en su calidad de productor del milenio, que en el caso nazi lleva consigo la salvación y el triunfo definitivos de una raza considerada superior, puede insertarse en una explicación de este tipo.[76] Según Michaud, lo que en el universo cultural cristiano había sido la unión mística del individuo singular con un Dios invisible, se transformaba bajo el nacionalsocialismo en la unión mística de la comunidad con su *Führer* visible. La puesta en escena que presidía cada una de sus apariciones públicas realzaba la sugestión de las masas y la autosugestión del propio líder. Había en ellas una atmósfera orgiástica, Hitler y su público terminaban igualmente agotados, pues el estilo extático del orador conducía a los espectadores a una experiencia constitutiva del pueblo como sujeto, y descartaba en su despliegue toda alteridad, al tiempo que activaba el autoerotismo de las relaciones. Dietrich Bonhoeffer, pastor protestante, en un discurso del 1 de febrero de 1933, sintetizó la estructura religiosa del mito nazi: "A partir del momento en que el *Volksgeist* es considerado como una entidad divina metafísica, el *Führer* que encarna ese *Geist* asume una función religiosa en el sentido literal del término: es el mesías, que con su aparición comienza a cumplir la última esperanza de cada quien, y el reino que aporta necesariamente con él se halla próximo del reino eterno". La religión nacionalsocialista reposaba sobre la creencia en una salvación por la encarnación visible de la divinidad. El *Reich* de mil años no pertenecía solo al sueño, sino que comenzaba con el advenimiento del mesías. Hitler identificaba ese momento del renacimiento político y religioso del pueblo alemán con la etapa de su renacimiento artístico. El Tercer Reich comenzaría cuando el espíritu del pueblo alemán, asfixiado por Versalles, pudiera expresarse nuevamente. El periodista Gareth Jones, quien viajaba por Europa Oriental entre 1932 y 1933, describió un acto de Hitler en Frankfurt de la manera siguiente (en un artículo aparecido en *The Western Mail and South Wales* el 2 de marzo de 1933):

> Durante ocho horas, la más grande sala de Alemania estuvo colmada por 25 000 personas para quienes Hitler es el salvador de su nación. Esperan, tensos de fervor nacional. Desde adentro, escuchamos rugido tras rugido de aplausos y el descomunal estruendo de la banda militar y el sonido de pies en marcha. [...] La puerta que lleva a la plataforma se abre y dos de nosotros subimos a ella. Jamás he visto semejante masa de gente, semejante

76 Éric Michaud, *La estética nazi. Un arte de la eternidad. La imagen y el tiempo en el nacionalsocialismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

> exhibición de banderas, hasta la parte más alta del techo, semejantes rugidos ensordecedores. Es adoración primitiva y masiva. [...] Luego viene Hitler. ¡Pandemonio! Veinticinco mil personas se ponen de pie de un salto. Veinticinco mil manos se extienden. El grito de "Heil, Hitler" es sobrecogedor. La gente está borracha de nacionalismo. Es histeria. Hitler avanza. Dos asistentes le sacan su saco marrón. Hay un silencio. Hitler comienza con una voz calmada y profunda, que se va haciendo más y más fuerte, más y más aguda. Pierde la calma y tiembla de excitación.[77]

Si nuestras hipótesis fueran correctas, en suma, podría establecerse, por un lado, un vínculo entre la dificultad de la representación y la disrupción de las cadenas causales provocada por el hecho de la matanza. Por otro lado, sería posible hallar una relación entre tal ruptura y la crisis de la presencia que rodea al hecho de la masacre histórica y se encuentra en el trasfondo de sus causas.[78] El estudio de las representaciones se revela, entonces, como una vía de acceso privilegiada al análisis y al desvelamiento del modo en que operan las relaciones más extremas de fuerza y dominación social. Esto no significa que cualquier indagación del tipo esté necesariamente destinada a realizar una contribución significativa a la mejor comprensión de los vínculos de dominio, como tampoco quiere decir que, incluso si fuera exitosa en ese sentido, sus logros se traducirían de inmediato en un aporte a la construcción de una memoria colectiva de lo ocurrido que pueda dar sustento a un proceso integral de justicia. Ambos temas, el de la memoria y el de la justicia, exceden con mucho los alcances de esta obra. Sin embargo, se trata de problemas tan importantes que nos sentimos obligados a hacer explícitas algunas opiniones al respecto, en parte porque compartimos con Dominick LaCapra la ilusión

77 Disponible en línea: <http://www.garethjones.org/german_articles/welshman_looks_at_europe_12.htm>, consultado el 21 de noviembre de 2012.

78 Tal vez podría agregarse a los ejemplos mencionados respecto de la crisis de la presencia un caso tomado del contexto latinoamericano. La novela *Señores bajo los árboles. Brevísima descripción de la destrucción de los indios*, de Mario Roberto Morales (Guatemala, Editorial Cultura, 2007 [1994]) incorpora las voces de los brujos, que trascienden el tiempo de las masacres guatemaltecas merced a su experiencia chamánica: "ha sido una gran prueba esta guerra: ha sido más dura que la guerra de la Conquista. Se lo digo yo, que he estado en las dos" (p. 147). Los brujos hablan desde su escondite acerca de la costumbre, de la llegada de la tiniebla con el imperio de Xibalbá (el inframundo entre los mayas) y de cómo sobrevivir a pesar de la terrible destrucción que se cierne sobre su pueblo en espera de que vuelva la aurora. Agradecemos esta referencia a Mercedes Seoane.

de que una valoración de la memoria de los otros es fundamental para una aproximación legítima y democrática al futuro: el aceptar una memoria ajena, incluso si la consideramos desagradable o extraña, implica comenzar a construir una memoria crítica.[79] Pero, aunque en ambos casos se trata de aproximaciones a tiempos pasados, es preciso también tener en cuenta la existencia de cierta disparidad entre historia y memoria, aunque no se trata de una divergencia irrecuperable. En páginas famosas, Maurice Halbwachs descubrió el proceso por el cual la memoria depende del entorno social, de modo que cada individuo está poseído por múltiples memorias colectivas, a las que cobija en estado de latencia hasta que se las activa y se las reformula en una relación de enriquecimiento mutuo con la experiencia actual.[80] La memoria, entonces, se vincula con tradiciones y testimonios, por lo que se conserva en tanto continúen existiendo grupos de personas capaces de recordar lo que ha ocurrido: en un extremo, permanece mientras existan testigos. Halbwachs reconoce que no es fácil precisar cuándo un recuerdo colectivo ha salido definitivamente de la conciencia común, por cuanto es suficiente que aquel se conserve en alguna parte del cuerpo social para que pueda ser descubierto una vez más. Evidentemente, la memoria "cumple funciones de cohesión colectiva al desplegar comportamientos que adquieren el carácter de políticos",[81] mediante la creación de mitos y justificaciones que quizá la historiografía podría aspirar a corregir. En ese sentido, la memoria es selectiva, política, ideológica, selecciona los recuerdos que conserva de acuerdo con relaciones de poder imperantes en un determinado momento y un determinado lugar. Precisamente por ese motivo, la idea de "memoria completa" es una falacia: la contracara de todo proceso social de memoria es un proceso social de olvido. Tanto en un horizonte individual como en uno social, la memoria puede hacer que el pasado se acerque o se distancie más, una ambivalencia paradójica que deberíamos tener siempre en cuenta.[82] La historia, por su parte, aparece cuando la memoria ha dejado de existir, y en consecuencia se sitúa necesariamente por fuera de grupos determina-

79 Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, p. 91.

80 Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004 (1925), y *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 (1950).

81 J. Pérez Garzón y E. Manzano Moreno, *Memoria histórica*, Madrid, Catarata, 2010, p. 11.

82 Carlo Ginzburg, "Memory and Distance. Learning from a Gilded Silver Vase (Antwerp, c. 1530)", *Diogenes*, vol. 51, No. 201, 2004, pp. 99-112.

dos de antemano, aunque se vuelve ella misma creadora de memorias, algo que ha quedado claro con los procesos de surgimiento y desarrollo de los estados nacionales y los nacionalismos, que han hecho de ella el instrumento privilegiado para la construcción de identidades colectivas.[83]

Más allá de ello, los hechos a los que pretende referir la historia son distintos de los abordados por la memoria, entre otras cosas porque, salvo en el estudio del pasado reciente, la historia no se basa solo en testimonios directos, sino sobre todo en vestigios de varios tipos (textuales, visuales, arqueológicos), procedentes del pasado. Esto puede volverse problemático, al menos por dos motivos. El primero es que, en general, los restos que se conservan tienden a permitir una recuperación de los hechos que "son la parte triunfante de la historia", de manera que existe el riesgo de "ver lo ocurrido desde el punto de vista del vencedor".[84] Acerca de este punto, quisiéramos sugerir que la conciencia de que el presente pertenece a los vencedores, que no puede sino surgir de la historia, es capaz de proveer a quien se aventura en el estudio del pasado la capacidad de rescatar a los vencidos de la "enorme condescendencia de la posteridad", según la contundente frase de E. P. Thompson.[85] De la misma manera, al tiempo que debe aceptarse que también existen entre los restos del pasado huellas de los sentimientos, las pasiones y las ideas de los vencidos, es igualmente cierto que en el propio discurso del poder está también la presencia de lo ausente y lo vencido, que el historiador puede rastrear siempre que busque "pasarle a la historia el cepillo a contrapelo", como proponía Walter Benjamin.[86] La segunda raíz de los problemas que se derivan de la mediación necesaria de los vestigios del pasado para el acceso a tiempos remotos es

83 Benedict Anderson, citando a Ernest Renan, se ha referido convincentemente a la importancia de esa unidad doble de memoria y olvido para la conformación de las naciones modernas. Véanse Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1991, y Ernest Renan, "Qu'est-ce qu'une nation?", en *Oeuvres Complètes*, t. 1, p. 892: "todo ciudadano francés ha de haber olvidado la San Bartolomé, las masacres del Mediodía en el siglo XIII. No hay diez familias en Francia que sean capaces de proporcionar una prueba de su origen franco".

84 Las expresiones fueron tomadas de Reyes Mate, *Tratado de la injusticia*, Barcelona, Anthropos, 2011. Se trata de un libro muy bello e interesante, aunque respecto de este problema es posible formular las objeciones que se harán evidentes enseguida.

85 Edward Palmer Thompson, *La formación histórica de la clase obrera en Inglaterra*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 12.

86 Walter Benjamin, "Tesis de Filosofía de la Historia", en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 81.

que la relación entre lenguaje y realidad no es transparente ni inmediata. Pero el reconocimiento de ese carácter no implica necesariamente saltar a la conclusión, algunas veces propuesta por algunos pensadores posmodernos, de que el lenguaje y los documentos (u otras supervivencias del pasado como las imágenes o los restos arqueológicos) son completamente opacos. Es posible que los historiadores positivistas concibieran sus fuentes como ventanas transparentes al pasado, pero el hecho de que no lo sean no significa que debamos pensarlas como gruesos muros imposibles de trasponer.[87] Nada de esto implica que la historia sea "más objetiva" que la memoria: en ambos casos, existen selecciones, interpretaciones y distorsiones conscientes e inconscientes, condicionadas por el mundo social. Incluso teniendo esto en consideración, persisten las distinciones entre historia y memoria.

Hay una diferencia obvia y radical entre la memoria de los perpetradores, que en general se empeñan en negar la inhumanidad del crimen o su misma existencia, y la memoria de las víctimas y sus partidarios, que denuncian lo ocurrido y llaman la atención sobre el sufrimiento pasado y su continuidad en el presente. Pero el compromiso del historiador es otro, por cuanto en su intento siempre frustrado y siempre reiniciado de "conversar con los muertos" para acceder a la verdad del pasado, debe necesariamente cultivar el conocimiento que puede derivarse de las evidencias que han llegado hasta su tiempo. Solo dentro de los límites que fijan esos restos del pasado, y a partir del proceso de recuperarlos del abandono y el olvido, el historiador emprende la elaboración de un discurso sobre lo ocurrido. Ello no implica, en ningún caso, la necesidad de abandonar a las víctimas. Por el contrario, esa reconstrucción provisoria de lo acaecido a partir de la evidencia permite distinguir perpetradores y víctimas, y llevará posiblemente a reivindicar a estas pues, al haber sufrido una violencia que no responde a razón alguna, su inocencia queda realzada en la misma medida que la culpabilidad del perpetrador queda firmemente establecida. Semejante concepción del papel de la historiografía en relación con fenómenos de masacre histórica es compatible con la noción de justicia propugnada

87 Carlo Ginzburg, "Checking the Evidence: The Judge and the Historian", *Critical Inquiry*, No. 18, 1991, pp. 79-98, por ejemplo, propuso pensar las fuentes como lentes. Acerca de las relaciones entre historia y memoria, pueden también consultarse con provecho Peter Burke, "History as Social Memory", en *History, Culture, and the Mind*, ed. por Thomas Butler, Nueva York, Basil Blackwell, 1989, y Wulf Kansteiner, "Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies", *History and Theory*, vol. 41, No. 2, mayo de 2002, pp. 179-197.

por Reyes Mate, quien plantea que esta debe basarse en una "reparación del daño personal en la medida de lo posible y en un mantenimiento de la memoria de lo irreparable". El objetivo último de esta idea de justicia es oponer al daño social que provoca el terror la respuesta justa de la reconciliación, no entendida como olvido o culpabilidad de la víctima, sino como "reconciliación social que trata de suturar la fractura provocada por el terrorismo, recuperando para la sociedad a la víctima y al verdugo mediante el reconocimiento de la ciudadanía de la víctima, negada por los violentos ante la indiferencia de los demás". La primera condición previa para una justicia de ese tipo es un juicio justo que establezca la culpabilidad; la segunda es la obligación de que el victimario reconozca el daño producido, que es inexpiable y tiene consecuencias ineludibles; la tercera es el perdón, que solo puede surgir una vez cumplidas las dos anteriores y transforma "la culpabilidad en responsabilidad política consistente en desterrar la violencia de la política".[88] Como es claro, no hemos cumplido aún por completo en la Argentina la primera de estas condiciones, sin la cual las demás son imposibles.[89] Cualquier reconciliación imaginable ha de incluir alguna clase de perdón por parte de las víctimas sobrevivientes. Empero, reconozcamos que también en este acto reparador el dolor más profundo vuelve a colocarse del lado de los sufrientes y no de los perpetradores, lo cual nos habla de la dificultad de un proceso de este tipo. Más allá de ello, nos permitimos disentir con Reyes Mate en que el fundamento previo de tal empresa se encuentre en la memoria. En cambio, proponemos

88 Reyes Mate, *op. cit.*, pp. 231-233. Uno de los procesos contemporáneos que más parece acercarse a esta propuesta es el ruandés, de acuerdo con la muy interesante ponencia presentada por Jose Kagabo, de la École des Hautes Études en Sciences Sociales, en la Novena Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars, Buenos Aires, 2011, titulada "Speaking of Genocide and Thinking the Unthinkable: Narratives and History".

89 El 6 de marzo de 2001 el juez Cavallo declaró, en el marco del llamado caso Poblete, la inconstitucionalidad, invalidez y nulidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. Desde entonces, y más aún desde la ratificación de ese fallo por la Corte Suprema de Justicia de la Nación, el 14 de junio de 2005, se reabrieron causas cerradas y se iniciaron nuevas contra los responsables de los crímenes de la dictadura. CELS, "Las leyes de Punto Final y Obediencia Debida son inconstitucionales", disponible en línea: <http://www.cels.org.ar/common/documentos/sintesis_fallo_csjn_caso_poblete.pdf>, consultado el 22 de abril de 2012. Pero aún hoy, "un significativo 58 por ciento de las causas abiertas está en trámite de instrucción; el 21 por ciento han concluido esa etapa pero esperan ser elevadas a juicio; el 4 por ciento están en juicio en este momento y apenas el 17 por ciento ha llegado a sentencia". Horacio Verbitsky, "La confesión", *Página/12*, Buenos Aires, 22 de abril de 2012.

que el intento de hallar una verdad provisoria sobre el pasado que esté estrictamente basada en la evidencia puede contarse entre uno de los sustentos principales para el establecimiento de la justicia.

El modo en que la complejidad de estas relaciones entre pasado y presente afecta el tema objeto de este libro nos ha convencido de la utilidad de sistematizar algunas de nuestras definiciones en un vocabulario conciso, incluido como apéndice, con el fin de alcanzar una mayor precisión en las descripciones y análisis que siguen. Pero antes de lanzarnos de lleno a las formas en que se representó la masacre histórica y a la búsqueda de regularidades, límites y cambios al respecto, es necesario definir qué entendemos por "fórmula de representación". El concepto de "representación" es un componente importante de ese término, y lo utilizamos intencionalmente en un sentido doble. En primer lugar, refiere a una realidad material, esto es, textos, imágenes y otros objetos culturales que, de acuerdo con la teoría de Louis Marin, poseen una dimensión transitiva por la cual señalan algo que se encuentra fuera de ellos y una dimensión reflexiva mediante la que hablan y comparecen por sí mismos. Representar significa al mismo tiempo hacer presente una ausencia, pero también aparecer en ese acto, concretar la acción indirecta y sustitutiva de hacer presentes esos objetos, personas o fenómenos que no están aquí ni ahora.[90] En segundo lugar, "representación" tiene un sentido más general, esto es, un conjunto de prácticas culturales colectivas que son parte del universo social y contribuyen a darle forma, al tiempo que lo desvelan o lo disfrazan. En este sentido, el estudio de las representaciones y sus apropiaciones es también una indagación respecto de su origen social y, en consecuencia, un análisis de las relaciones entre cultura y vida social material. Si entendemos las representaciones de este modo, es obvio que pueden reforzar, tanto como socavar, relaciones de dominación social, de modo que investigar las representaciones es, al mismo tiempo, iniciar una pesquisa acerca de las relaciones de fuerza.[91]

Otra influencia en el concepto de "fórmula de representación" es la noción warburguiana de *Pathosformel*. Aby Warburg nunca definió el término de manera explícita, pero la idea está presente en la mayoría de sus

90 Acerca del concepto de representación, véanse Louis Marin, "Poder, representación, imagen", en *Prismas*, No. 13, 2009, pp. 135-153; Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1996; "Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen", en *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 2006 (1994), pp. 74-99.

91 Véase Carlo Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, *op. cit.*

trabajos más importantes. Con el concepto de engrama como punto de partida,[92] Warburg pensaba que los objetos artísticos podrían materializar los estímulos externos que producen los engramas y condensarlos en mecanismos sensibles. Se trata de las *Pathosformeln*, que permitirían la recuperación de las experiencias primarias de la humanidad, aunque siempre históricamente determinadas, porque tales fórmulas de *pathos* no son invariables antropológicas o ahistóricas. Por el contrario, períodos históricos específicos y culturas diversas se caracterizan por conjuntos coherentes de percepciones y sentimientos. La manifestación de estas sensaciones y pasiones exige cierta consistencia en la aproximación formal, demanda principios de configuración que atraviesan las diversas artes y manifiestan una amplia variedad de preocupaciones culturales. A su turno, estas *Pathosformeln* son capaces de cambio y adaptación, objeto de apropiación y modificación, pero tienden a conservar cierta estabilidad en un horizonte cultural determinado.

Una fórmula de representación es, entonces, un conjunto de dispositivos culturales que han sido conformados históricamente y, al mismo tiempo, gozan de cierta estabilidad, de modo que son fácilmente reconocibles por el lector o el espectador. Pero también son capaces de cambio, en el sentido de que pueden ser modificados para expresar nuevos sentidos y representar nuevos fenómenos, distintos de los originalmente indicados por ellos, aunque relacionados en general con los anteriores. Precisamente, cuando las relaciones entre nuevos hechos y viejas fórmulas son difíciles de rastrear o en extremo problemáticas, podríamos estar frente a los límites de la representación. Una fórmula de representación es, desde el vamos, más amplia que una metáfora (una figura que describe un primer objeto o sujeto por referencia a un segundo) y que un *topos* (un método estandarizado de construir o tratar un argumento), pero suele utilizar a la primera y al segundo para representar un tema determinado. También es diferente de una *Pathosformel* en el sentido de que no necesariamente refiere a una de las experiencias primordiales (históricamente situadas) de la humanidad; en consecuencia, las fórmulas de representación son más en número y más cambiantes que las *Pathosformeln*.

92 Los psicólogos fenomenólogos de la época de Warburg habían sugerido que un "engrama" es un conjunto estable y reforzado de huellas mentales que han sido impresas en la psique de un individuo por estímulos externos, y que son capaces de producir respuestas automáticas cuando los estímulos reaparecen. E. H. Gombrich, *op. cit.*, pp. 242 y ss.

En el curso de nuestras investigaciones, hemos encontrado que tanto las personas involucradas directamente en grandes masacres históricas, cuanto quienes buscaron narrarlas, exponerlas en imágenes o explicarlas con posterioridad, lo hicieron en general mediante el uso de fórmulas de representación. En primer lugar, ya desde la Antigüedad clásica, se refirieron a la matanza mediante un conjunto de metáforas cinegéticas, pues describieron lo acontecido como una escena de cacería, lo que implicaba la posibilidad de animalizar a las víctimas. Sin embargo, el uso de ese símil tuvo como consecuencia, en más de una ocasión, la transferencia de la ferocidad animal a los perpetradores, descriptos entonces, por ejemplo, como "perros de caza". En segundo término, durante la Edad Media, las masacres más frecuentemente representadas fueron las vinculadas con episodios de martirio colectivo: por ejemplo, los 10 000 mártires del monte Ararat y la masacre de los santos inocentes. Para el siglo XIV, esta última se había convertido en la representación de la desesperación social por excelencia. Como demostraremos luego, el tema del martirio colectivo se utilizó desde la modernidad temprana para representar masacres reales y no solo bíblicas o míticas, pero siempre con la inocencia de las víctimas en el núcleo de su contenido. En tercer lugar, al menos desde el siglo XVI, el infierno se transformó en una fuente adicional de representaciones de hechos de violencia extrema y radical. Si en algunas ocasiones esto podía significar la condena moral de las víctimas por parte de los perpetradores, pues aquellas habrían sido enviadas legítimamente al infierno por sus pecados, encontramos que, desde muy temprano, el uso de la fórmula tendió a verse despojado de tales intenciones y significó incluso una reivindicación de los sufrientes, injustamente sometidos a tormentos parecidos a los del infierno por sus victimarios. En los casos de la fórmula cinegética y la infernal, entonces, su uso por parte de los perpetradores y sus apologetas es una modalidad de alienación, pero su ambivalencia implica que también puedan ser acogidas por los partidarios de las víctimas en un intento por rescatar a estas del olvido y denunciar a quienes buscaron aniquilarlas. La fórmula del martirio, en cambio, por sus propias características no se presta a la duplicidad de sentido, y es por eso que el recurrir a ella está vedado a los perpetradores.

Otra cuestión importante es que, ante la magnitud del horror de los genocidios contemporáneos, las fórmulas recién descriptas se mostraron particularmente inadecuadas para dar cuenta de lo ocurrido. En consecuencia, el énfasis en la imposibilidad de la representación, que como ya hemos visto despuntó desde los primeros casos registrados de grandes masacres históricas en la Antigüedad, adquirió nueva fuerza. Por supuesto,

como veremos en los capítulos siguientes, quienes intentaron describir, narrar y representar en imágenes las grandes catástrofes del siglo xx recurrieron inicialmente a las fórmulas que habían tenido éxito en el pasado para intentar sobreponerse a los límites de la representación. Por mencionar solo algunos ejemplos, no faltaron referencias a la "cacería" de los judíos ni al "martirio" de los prisioneros, y los primeros soldados, tanto rusos como americanos e ingleses, en llegar a los campos de concentración los describieron como lugares "infernales". Sin embargo, la enormidad de lo ocurrido en este caso y en otras grandes catástrofes humanitarias del siglo xx hizo que tales recursos no fueran suficientes para describir el horror. Es posible que el surgimiento de las tres fórmulas mencionadas hasta ahora haya estado vinculado con incapacidades y extremos semejantes ocurridos en el pasado. Es eso lo que nos llevará a proponer, en el último capítulo del libro, que durante las últimas décadas, posiblemente desde el fin de la Primera Guerra Mundial, podría estar gestándose una nueva fórmula de representación, todavía no consolidada del todo, que describe, narra y expone las grandes masacres históricas contemporáneas mediante el recurso a la duplicación, la réplica, el doble y la silueta. Pero antes de ello, dedicaremos tres capítulos al estudio del surgimiento, la adaptación, el desarrollo y el cambio de las fórmulas cinegética, martirológica e infernal.

2
La fórmula cinegética

La cacería ha sido utilizada como una fórmula para la representación de masacres humanas desde la Antigüedad clásica. Por ejemplo, las luchas y victorias de los griegos sobre los persas durante la campaña de Alejandro, esculpidas en sarcófagos y altares, resultan extraordinariamente parecidas a escenas de cazas del jabalí representadas en la misma clase de objetos. También en el mundo romano las matanzas de bárbaros fueron expuestas como escenas cinegéticas, por ejemplo en las columnas de Trajano y Marco Aurelio, y en el friso del foro de Trajano que se ha conservado parcialmente en los relieves escultóricos del arco de Constantino. De acuerdo con la perspectiva de varios especialistas, existe una relación entre las imágenes de cacería y las de destrucción de hombres, mujeres y niños bárbaros, aunque no está clara la precedencia temporal o causal de un modelo sobre otro.[1] Sin embargo, en la modernidad temprana es evidente la dependencia de muchas representaciones de masacres respecto de las escenas de cacería, sobre todo pero no solo en la ilustración de las atrocidades ocurridas en el contexto de las guerras religiosas y de conquista. Theodor de Bry grabó imágenes realistas de la colonización española de América en su *Les Grands Voyages*, editados a partir de 1590: en una de ellas, una jauría ataca y devora a los nativos, práctica aterrorizante usada con frecuencia por los conquistadores. En las matanzas de los siglos xix y xx, del colo-

1 Steven L. Tuck, "The Origins of Roman Imperial Hunting Imagery: Domitian and the Redefinition of Virtus under the Principate", *Greece & Rome*, Second Series, vol. 52, No. 2, octubre de 2005, pp. 221-245, Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. Luca Giuliani piensa que, en la Antigüedad, el modelo de la cacería es en realidad una derivación de las escenas de guerra y no a la inversa. Sus argumentos son sólidos y convincentes. Agradecemos esos comentarios, que nos permitieron mejorar nuestro texto.

nialismo europeo en África al genocidio ruandés, los discursos de los perpetradores empujaron la animalización de sus presas más allá de todo límite conocido hasta entonces, y transformaron a las víctimas en alimañas, insectos, bacterias e incluso virus, cuya eliminación pretendían justificar para proteger una raza míticamente pura y saludable. El 1 de abril de 1940, la revista *Time* presentó en su portada a Hermann Göring y tituló la nota "*No. 2 Nazi was Reich Master of Hunt*". El artículo describía la residencia de Göring, una reserva de caza de 100 000 acres, para la cual importaba halcones de Islandia y donde esperaba que sus invitados jugaran con su cachorro de león, llamado César. En cada detalle, incluida la destrucción de su parque de caza al final de la guerra, el *Reichsmarschall* y *Reichsjagdmeister* ejemplificaba una larguísima tradición de cazadores poderosos, que podría remontarse a la Antigüedad. Para comprender mejor las particularidades de la fórmula cinegética aplicada a la representación de masacres humanas, es preciso entender primero los sentidos sociales y culturales de la cacería.

Un libro de Thomas Allsen provee una excelente síntesis de algunos aspectos que resultan de gran interés para nuestros propósitos.[2] Es posible, en principio, distinguir tres tipos de relación entre humanos y animales: depredación, protección y domesticación. El paso de una a otra estuvo aparentemente acompañado por un decrecimiento en la dependencia respecto de los animales salvajes para la obtención de proteínas y un aumento equivalente respecto de los rebaños domesticados.[3] Con el avance de la incorporación de plantas y animales al trabajo cotidiano en el campo, la importancia económica de la caza decayó en la misma medida en que aumentó su relevancia política, pero incluso durante la Edad Media europea la producción agrícola era insuficiente para alimentar a la población, por lo que la caza y la recolección seguían siendo importantes en la economía doméstica de nobles y campesinos.[4] De acuerdo con Allsen, la caza como actividad política, distinta de la estrictamente económica, proveía a los cazadores de prestigio e influencia: exponía por ejemplo la capacidad del monarca para organizar el trabajo, la milicia y los individuos animales

2 Thomas Allsen, *The Royal Hunt in Eurasian History*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2006.
3 David Harris, "Domesticatory Relationships of People, Plants, and Animals", en Roy Ellen y Katsuyoshi Fukoi, *Redefining Nature, Ecology, Culture and Domestication*, Oxford, Berg, 1996, pp. 437-463.
4 Georges Duby, *The Early Growth of the European Economy*, Ithaca, Cornell University Press, 1974, pp. 20 y ss.

y humanos. Se suponía que si podía hacerlo con éxito para ese propósito podría también repetir sus destrezas en la supresión del bandidaje o el enfrentamiento militar, lo que reafirmaba la convicción de que era apto para el buen gobierno.[5] Pero, según el autor, eso no se verifica en todo tiempo y lugar. La caza real era un fenómeno extendido en el mundo antiguo: del Irán preislámico a China y de allí a Etiopía hay ejemplos de cinegética de elites en sarcófagos, poemas e imágenes. Sin embargo, en ciertos períodos de la historia de Grecia y Roma la caza no tenía esa dimensión política: Plinio el Joven revela que eran sus esclavos quienes se ocupaban de la caza y Amiano Marcelino afirma que la clase senatorial "caza mediante el trabajo de otros". Quienes usaban a sus subordinados para cazar no otorgaban a esa actividad una dimensión heroica o prestigiosa.[6] Alejandro, sin embargo, adoptó el estilo persa de caza y algunos emperadores, bajo la influencia helenista y el contacto con el Cercano Oriente, imitaron aspectos de la caza real. En el Occidente antiguo la caza real habría sido más un asunto de elección individual que una institución formal, como ocurría en el Este. Con la caída del Imperio Romano y la aparición de un nuevo tipo de guerrero ecuestre, el caballero medieval, la caza política de la elite se volvió común, incluso obligatoria, ya sea cotidianamente o con periodicidad estacional.[7] En todos esos casos, animales domesticados o domados eran parte de la práctica cinegética, se ponía gran atención en su entrenamiento con esos propósitos e incluso se establecía una relación de afecto con ellos:[8] el faraón Ramsés IX (1131-1112 a.C.)

5 Flavio Josefo, *The Jewish War*, Cambridge, Harvard University Press, 1961, I.21: "El genio de Herodes era comparable a su constitución física. Siempre primero en la caza, en la que se distinguía sobre todo por su habilidad a caballo, en una ocasión liquidó a cincuenta bestias salvajes en un solo día, pues en el país crecen jabalíes y, con mucha abundancia, ciervos y burros salvajes" (cit en. Thomas Allsen, *op. cit.*, p. 125). Los súbditos de los monarcas georgianos del siglo XVIII esperaban de ellos que legislaran, construyeran edificios, expandieran la religión, cobraran impuestos y cazaran. En todas partes, la capacidad para cazar era considerada innata en los monarcas: se decía que Ciro el Grande podía cazar como un adulto desde la infancia.
6 Plinio el Joven, *Letters*, Nueva York, McMillian, 1923, I.XI; Ammianus Marcelinus, *Roman History*, Cambridge, Harvard University Press, 1953, XXVIII, 4.8; cit. en Thomas Allsen, *op. cit.*, p. 18.
7 Thomas Allsen, *op. cit.*, pp. 20 y ss.
8 Jenofonte, en su manual de caza, *Cynegeticus*, del siglo V a.C, solo consideraba perros y caballos como asistentes. El emperador Federico II (1212-1250), por su parte, dividía la caza en tres tipos: cazar con instrumentos inanimados o armas, cazar con animales como ayudantes, cazar con una combinación de ambos métodos.

fue enterrado con su perro de caza favorito, mientras que Alejandro desarrolló una notable predilección por una raza especial de perros de la India, "famosa por su capacidad para la caza", que no ladraba ante la presa y era capaz de vencer, en jauría, a un león.[9]

En tanto la caza política monárquica era una cuestión de prestigio, el éxito en ella tenía un peso simbólico crucial. Una consecuencia de esto es la repetida evocación de grandes matanzas. Ganjavi Ninzami relató en el siglo XII cómo Bahram Gor, con lanza y lazo, "deja detrás de sí montículos de ciervos asesinados";[10] Shot'ha Rust'haveli, un poeta georgiano contemporáneo de Ninzami, habla de "campos teñidos de púrpura por la sangre" y de "víctimas salvajes asesinadas sin medida".[11] Incluso en el contexto de la celebración de la caza como actividad ennoblecedora y justificatoria de las capacidades y poderes de las clases dominantes, parece despuntar una corriente de simpatía hacia los animales muertos por tales prácticas, una consideración que enfatiza su inocencia y los equipara con víctimas humanas. Por otra parte, era frecuente que la caza real se presentara a sí misma como un servicio a la comunidad, pues permitía la aniquilación de animales amenazantes o de alimañas. En Inglaterra, eso ocurría por ejemplo con la caza del zorro.[12] Todo esto llevó a que la comparación entre enemigos animales y enemigos humanos fuera omnipresente. Poco después de la muerte de Alejandro, los antariates, vecinos de los macedonios, abandonaron su país a hordas de ranas y ratones; en el reino de Khusurau I Anushirvan (531-579), masas de chacales invadieron el Irán sasánida y señalaron la debilidad del imperio. Estas percepciones son consistentes con una tendencia a asociar ambas amenazas: el armenio Tovma Artsruni escribió en el siglo IX que había áreas de extremo peligro donde

9 Quintus Curtius, *History of Alexander*, Loeb Classical Library, Cambridge, Harvard University Press, 1946, IX.i, 31. Según Allsen, *op. cit.*, pp. 72 y ss., hay muchos registros del uso de *cheetahs* para la caza. Los que sobrevivían el cautiverio y el entrenamiento recibían un trato privilegiado, especialmente en cortes grandes, al igual que los perros de presa, con veterinarios, comida, etcétera: en la corte del califa Abbasid Mutawakkil (847-861), los *cheetahs* tenían incluso tres o cuatro asistentes humanos cada uno.

10 Ganjavi Ninzami, *The Haft Paykar, a Medieval Persian Romance*, Oxford, University Press, 1995, p. 12, cit. en Thomas Allsen, *op. cit.*, p. 80.

11 Shot'ha Rust'haveli, *The man in the panther skin*, Londres, Luzak, 1966, p. 13, cit. en *ibid*.

12 Thomas Allsen, *op. cit.*, p. 169. Según Heródoto, *Guerras médicas*, 1. 36, los súbditos del rey Creso de Lidia se quejaban por un jabalí gigante que amenazaba la economía local y el rey se apiadó de ellos y lo mató.

bandoleros y bestias atacaban a los habitantes del lugar.[13] Los enemigos humanos eran frecuentemente deshumanizados, animalizados, transformados en lobos o tigres; recíprocamente, los animales podían ser humanizados o acusados de conspirar con intenciones malignas.[14] La igualación de caza y guerra, la creencia de que eran actividades complementarias o idénticas, ha tenido muchas manifestaciones en Europa y Asia. Homero, por ejemplo, presentó la persecución de Héctor por Aquiles, casi en el final de la *Ilíada*, como una escena en la que un perro de caza persigue a un cervato: "El cervato puede intentar eludir al perro y esconderse detrás de un arbusto, pero el perro lo olfateará y lo seguirá hasta atraparlo. Así no había entonces para Héctor escapatoria del veloz hijo de Peleo".[15] Según Estrabón, fue Hiperbius, hijo de Marte, dios de la guerra, el primero que mató a un animal, de modo que el guerrero habría originado la práctica de la cacería.[16] De acuerdo con estudios recientes, el desarrollo se habría producido a la inversa: "la guerra es un método derivado directamente de la caza para obtener de un grupo algo de lo que el otro carece y no puede obtener de modo pacífico".[17]

En consecuencia, no debería extrañarnos descubrir que la alusión al padecer devastador de los hombres mediante referencias al sufrimiento animal sea muy antigua. Ya en la Mesopotamia de comienzos del segundo

13 Tovma Artsruni, *History of the house of the Arstrunik*, Detroit, Wayne State University Press, 1985, p. 186, cit. en Thomas Allsen, *op. cit.*, p. 185. En el 1100, el gobernante hindú Rudra Deva, *Syanika Satram. The art of hunting in Ancient India*, Delhi, Eastern Book Linkers, 1982, p. 79, cita viejos dichos según los cuales "la operación de los reyes para matar animales es la misma utilizada para matar enemigos".

14 Thomas Allsen, *op. cit.*, p. 186.

15 *Ilíada*, 22, 192 y ss. S. H. Lonsdale, "Creatures of speech: lion, herding and hunting similes in the *Iliad*", en *Beiträge zur Altertumskunde*, No. 5, Stuttgart, 1990, pp. 93-94. Agradecemos esta referencia al profesor Jonas Grethlein.

16 Estrabón, *Geography*, Cambridge, Harvard University Press, 1967, VII, 209.

17 Lawrence Keeley, *War before Civilization*, Oxford, University Press, 1996, p. 161. El jesuita Verbiest, al relatar las expediciones de caza del emperador Kangxi en el siglo XVII, sostenía que su verdadero objetivo era "procurar una imagen y representación de la guerra con enemigos humanos y rebeldes y un ejercicio del conflicto que podría venir luego, con el pretexto de la caza y la práctica de sus soldados en perseguir ciervos, jabalíes salvajes y tigres. Otro motivo para la expedición era la meta política de forzar a los tártaros occidentales a la obediencia y conocer las conspiraciones e intrigas de sus consejos. Esta era una razón de la magnitud de la fuerza y la pompa imperial con la que el emperador entraba en su país". Pierre Joseph D'Orleans, *History of the two Tartar conquerors of China*, Nueva York, Burt Franklin, 1971.

milenio antes de Cristo, el poema de Gilgamesh hace resonar en los animales objeto de la caza –el oso, la hiena, el tigre, la pantera, el leopardo, el león, el ciervo y el toro– el llanto y el dolor provocados por la muerte de Enkidu en el ánimo del protagonista principal de la historia.[18] La imagen de la leona herida en los bajorrelieves de Nínive, del siglo VII a.C., parece multiplicar el efecto de la identificación de los padecimientos. Si se compara esta figura con la de otros animales atacados en el mismo conjunto, no hay duda de que el felino, que ha perdido la movilidad de su tren inferior debido a los flechazos de los cazadores que le atravesaron la médula, se encuentra en el estado más radical de la indefensión y el dolor. La religión cristiana, por su parte, colocó la identificación explícita entre los dos sufrimientos de los que hablamos en el centro de su acto sacrificial y conmemorativo por excelencia, ya que la misa culmina en la invocación al *Agnus Dei*, el cordero místico que asume los males de la humanidad para salvarla mediante el sacrificio de sí mismo.[19] En el siglo XIV, y quizás antes, los tratados cinegéticos subrayaban la identificación entre Cristo y el venado durante la caza, mientras que el jabalí aparecía como la contraparte demoníaca de ese animal. Nuevamente, las bestias objeto de la cacería se recubren del manto de inocencia más significativo del cristianismo.[20] Es más, en la leyenda de la visión de San Eustaquio, un ciervo, víctima animal de la caza, se funde con el Cristo en la Cruz que se despliega entre sus cuernos y Jesús habla por boca del bruto, según narra la leyenda de aquel santo en la obra de Iacopo da Varagine.[21] Una pintura de Pisanello y un aguafuerte de Durero ilustran el episodio. Por otra parte, entre varios textos de William Shakespeare que apelan al recurso, en la comedia *Como gustéis* uno de los nobles del séquito del duque narra la agonía de "un pobre ciervo extraviado, víctima de la puntería de un cazador [...]. Tales gemidos lanzaba el pobre animal que su vestido de cuero se hinchaba casi hasta estallar y esas lágrimas redondas corrían una a una por su inocente nariz, en piadosa caza".[22] También en el mundo de la fábula, usada para representar una experiencia religiosa, el judaísmo de la temprana modernidad utilizó la figura de la

18 N. K. Sandars (trad., ed.), *The epic of Gilgamesh*, Harmondsworth, Penguin, 1977, p. 94.

19 *Juan* 1, 29. "He ahí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo."

20 Véase Michel Pastoreau, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006, cap. 1.

21 Jacques de Voragine, *La légende dorée*, París, Garnier-Flammarion, 1967, II, pp. 306-309.

22 William Shakespeare, *Como gustéis*, acto II, escena 1, en *Obras completas*, traducción de Luis Astrada Marín, Madrid, Aguilar, 1951, p. 1208.

liebre, animal inocente acosado por el águila cazadora, como símbolo del pueblo de Israel y de sus infortunios, cosa que descubrimos en la decoración pictórica del techo de la sinagoga de Hodorov, Ucrania (1714).[23]

En octubre de 1838, Alfred de Vigny compuso el famoso poema *La muerte del lobo*. El noble autor ha dado muerte a un lobo que lo mira en el momento mismo de expirar. Su reflexión se despliega del siguiente modo: "¡Qué vergüenza siento de nosotros, débiles como somos! / De qué manera debemos abandonar la vida y todos sus males, / sois vosotros quienes lo sabéis, animales sublimes. / Al ver lo que hemos sido en la tierra y lo que abandonamos, / solo el silencio es grande; todo el resto es debilidad". De Vigny imagina que el lobo le habla y le dice: "Gemir, llorar, rogar, es todo igualmente cobarde. / Haz con energía tu trabajo largo y pesado / en el camino donde la suerte quiso llamarte, / luego, como yo, sufre y muere sin hablar".[24] Ecos indudables de esa muerte encontramos en *Estival*, de Rubén Darío, publicado en 1888: "El tigre sale huyendo, / y la hembra queda, el vientre desgarrado. / ¡Oh, va a morir!... Pero antes, débil, yerta, / chorreando sangre por la herida abierta, / con ojo dolorido / miró a aquel cazador, lanzó un gemido /como un ¡ay! de mujer... y cayó muerta". En 1919, en su gigantesca obra teatral *Los últimos días de la humanidad*, solo representable en Júpiter o Saturno dada la longitud de su texto, Karl Kraus dio la palabra a 1200 caballos de los casi cinco millones muertos en la Primera Guerra Mundial para poner de manifiesto la crueldad de la devastación y el absurdo de cualquier intento de justificarla, un sinsentido expresado por la gratuidad escandalosa del sufrimiento animal:

¡Aquí estamos, aquí estamos, aquí estamos, aquí estamos –
aquí estamos, los mil doscientos caballos!
Los caballos de Dohna estamos aquí, Dohna, aquí –
subimos hacia lo alto desde la tierra.

Oh, Dohna, te buscamos en el sueño.
Nunca quiso ese lugar sernos útil.
No teníamos luz, demasiada agua hay en el espacio
de los mil doscientos ojos multiplicados por dos.[25]

23 Véase Elliot Horowitz, "Existe-t-il un art juif? Le peuple de l'image: les juifs et l'art", *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, mayo-junio de 2001, pp. 665-684.

24 Alfred de Vigny, *La mort du loup*, en *Les destinées*, 1864.

25 Karl Kraus, *Die Letzten Tage der Menschheit, Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, Munich, Kösel-Verlag, 1957, p. 721 (volumen 5 de las Obras de Karl

En la segunda mitad del siglo XX, el cinematógrafo echó mano sin cesar de la metáfora. Por ejemplo, la película *Ven y mira*, de Larisa Shepitko (*Idi i smotri*, 1985) recrea la experiencia de los partisanos que lucharon contra el nazismo en la Bielorrusia ocupada durante el invierno de 1942. Dos de los patriotas emprenden una misión relámpago en busca de alimentos. Logran hacerse de una vaca y huyen rumbo al bosque donde se ocultan sus compañeros, pero son sorprendidos por una patrulla alemana que dispara a mansalva. La cámara muestra en primer lugar al animal agonizante que nos prepara para la visión siguiente de los hombres heridos. Entretanto, en *Missing*, de Costa-Gavras, estrenada en 1982, Beth Horman, la esposa del desaparecido, queda involuntariamente atrapada en las calles de Santiago durante el toque de queda y no puede regresar a su casa. Se refugia en un umbral, desde donde ve pasar un espléndido caballo blanco que galopa desbocado en el bulevar, perseguido por un grupo de soldados que disparan al aire. El pánico del animal representa el pavor que experimentaban las víctimas humanas de los golpistas chilenos. Dos décadas más tarde, la fantasmagórica autobiografía de Guy Maddin, *My Winnipeg* (2007), apeló dos veces a nuestra forma de unificación de imágenes y sentidos. En primer término, cuando la hermana del cineasta regresa de una salida nocturna y relata que atropelló un ciervo con su auto, la madre asocia de inmediato la inocencia del animal muerto con la virginidad perdida de su hija y deduce que la joven ha tenido esa misma noche su primera experiencia sexual. En segundo lugar, Maddin incluye en su propio rodaje un presunto documental de 1926 en el que se ha registrado la muerte por congelamiento de una tropilla de caballos, caídos en el río helado en un intento por escapar del incendio desatado en el hipódromo de Whittier Park. El dolor de los animales, símbolo del desasosiego de Maddin, quien no puede escapar de su ciudad, se ve duplicado por la indiferencia de los hombres, que llega al extremo de convertir el sitio del drama en un lugar de esparcimiento. Los jóvenes de Winnipeg flirtean entre las cabezas deformadas de los equinos, increíbles prefiguraciones (si acaso el documental fuera verdadero, citas, mejor, si no lo fuera) del caballo transido del *Guernica* y de las cabalgaduras congeladas en la guerra de Finlandia descriptas por Curzio Malaparte en una página alucinada de su libro *Kaputt*, de 1943.

Permítasenos a continuación ajustar la mira y contar la historia del uso específico de la fórmula cinegética y de la metáfora del sufrimiento

---

Kraus). A título ilustrativo, digamos que, en 1917, el ejército británico tenía un millón de caballos y mulas en servicio. Se estima que, durante la guerra, Gran Bretaña perdió 484 000 caballos, uno por cada dos hombres muertos.

animal no ya para describir la violencia y el dolor humanos en sentido amplio, sino más estrictamente los padecimientos que emergieron como consecuencia de grandes masacres históricas. En el mundo antiguo, además de los ejemplos de Alejandro y las columnas romanas mencionadas al comienzo, se presenta con fuerza la cuestión del estado y del reconocimiento político de sus agentes, tanto en la indagación causal de cada fenómeno de masacre cuanto en el relato verbal o iconográfico de sus avatares. Para empezar, recordemos hasta qué punto buena parte de la legitimidad de la soberanía en las monarquías del Cercano Oriente se asentaba en la capacidad para infligir a sus enemigos la herida de una devastación demográfica generalizada, mediante los asesinatos en masa y las deportaciones. Aunque a menudo tal poder no fuese más que teórico, una amenaza que solo bastaba blandir en forma de textos de anatema y de imágenes simbólicas de aniquilamiento o castigo.[26] Ese tipo de acción política, *phonou pollou* (φόνου πολλοῦ, "gran carnicería") o masacre, fue desde muy temprano condenado por el humanismo helénico.[27] Todavía Heródoto usó la expresión ligada a la cacería, en el episodio de la muerte de Atys en el monte Olimpo,[28] mientras que, en el siglo I d.C., Appiano la empleó en el sentido de matanza grande de hombres tanto al contar el asesinato "de muchos miles de seres desesperados" en la derrota de Espartaco (71 a.C.), cuanto en el relato de la guerra contra Viriato en Hispania (146 a.C.).[29]

Son cruciales las matanzas del segundo triunvirato en el 43 a.C. narradas por el mismo Appiano en la *Historia de las guerras civiles* que el griego escribió en tiempos de Trajano.[30] Ordenadas al principio como un ajusticiamiento de diecisiete enemigos de César asesinado, muy pronto la acción desbordada del ejército y del pueblo de Roma, que se sumó a las persecuciones, obligó a los triunviros Octavio, Antonio y Lépido a agregar ciento cincuenta nombres a la primera lista, y luego más y más, para justificar los asesinatos cometidos en nombre de la paz de la república. El terror, las traiciones, los saqueos, los hombres transformados en "perros

26 Pascal Butterlin, "La figure du massacre dans l'histoire du Proche-Orient ancien: du stéréotype à la terreur calculée", en David El Kenz, *Le massacre, objet d'histoire*, París, Gallimard, 2005, pp. 51-59.
27 Bernard Eck, "Essai pour une typologie des massacres en Grèce classique", en El Kenz, *op. cit.*, pp. 73-82.
28 Heródoto, *Historias*, I, 43.
29 Appiano, *Guerras civiles*, I, 14-120; *Guerras extranjeras*, XI, 64 (Guerra en Hispania).
30 Appiano, *Guerras civiles*, IV, 2-6.

de caza" (σφαγεῦσιν ἐκυνηγέτουν),[31] configuran el panorama de un mundo sin sentido. Appiano subraya la paradoja y el escándalo de que aquella masacre hubiera sucedido "no en un reino débil y pequeño, sino en la más grande dominadora del mundo" y de que, además, hubiera existido una sucesión entre la masacre que fundó el régimen imperial y el buen gobierno que con él se había finalmente establecido. ¿Cuál podría ser el vínculo racional entre un hecho y el otro, ubicados en los antípodas del sentido? Appiano escribe: "Pero los acontecimientos que ahora describo fueron los más notables a causa de la dignidad de los triunviros, especialmente de uno de ellos [Octavio Augusto], quien terminó estableciendo el gobierno sobre fundamentos sólidos y transmitió su nombre y el poder a los que ahora gobiernan después de él", es decir, los Antoninos, en cuya época vivía Appiano.

Es posible que la frase dramática de Appiano acerca de los perpetradores transformados en "perros de caza" haya llevado además a combinar el modelo corriente en la prosa de la historiografía clásica y en las representaciones de la plástica con otro modelo procedente del arte helenístico. Nos referimos a la fórmula de la lucha con animales salvajes entre los espectáculos del circo. En cualquier caso, los mejores ejemplos de iconografía de la caza en la Antigüedad tardía los encontramos en los mosaicos de Piazza Armerina y de Leptis Magna o en los sarcófagos romanos con escenas de la muerte de Adonis o de la historia de Meleagro, donde la caza del jabalí es el tema director. Un manuscrito del siglo XI de la *Cynegetica* del pseudo Oppiano (texto redactado en el siglo IV), que se conserva en la Biblioteca Marciana de Venecia, incluye numerosas representaciones de cacerías, persecuciones de animales por perros y huidas de las presas; el cardenal Bessarion fue el propietario de esta pieza magnífica que hubo de ser exhibida a artistas italianos del *Quattrocento*. Paolo Uccello ensayó en su *Caza nocturna* de 1460 (Oxford, Ashmolean Museum) un acercamiento propio a la representación de la matanza de animales, de gran originalidad, inspirado quizás en el ejemplo del pseudo Oppiano o tal vez en obras de la miniatura franco-flamenca. Piero di Cosimo, en cambio, hubo de mirar los sarcófagos antiguos a la hora de componer sus *Caza primitiva* y *El retorno de la caza* (ambos en el Metropolitan de Nueva York) entre 1485 y 1490. Podemos pensar que, a partir de esas obras, el modelo cinegético antiguo debió de filtrarse en el horizonte artístico nórdico. Lucas Cranach el Viejo pintó, en 1529, una cacería de ciervos en las posesiones del duque Federico de Sajonia

31 *Ibid.*, IV, 3, 14.

(Viena, Kunsthistorisches Museum) y, en 1544, otro episodio similar, muy famoso, situado en los bosques del castillo de Torgau en homenaje al emperador Carlos V (The Cleveland Museum of Art). La fórmula antigua alcanzó en esos cuadros una plenitud formal y tópica de tal envergadura que ya nos encontraríamos en presencia de una inflexión nueva en la milenaria historia de la *Pathosformel* de la caza. Hay allí una organización moderna de los grupos de jinetes, lanceros, perros y animales, que despliega todas las posiciones relativas imaginables de los contendientes en medio de un paisaje complejo de selvas, claros, castillos en la lejanía, cielo, agua y horizonte visto a vuelo de pájaro. Si bien no parecería, *prima facie*, ubicarse en el núcleo de la iconografía que examinamos, existe una representación muy singular del mito de Acteón, pintada por Tiziano a partir de 1559 (Londres, National Gallery), donde descubrimos ciertos rasgos que podríamos proyectar sobre el itinerario de nuestro tema cinegético, asociado a la matanza de hombres. Tiziano presenta a Acteón en plena metamorfosis, con cabeza de ciervo y cuerpo de hombre, mientras sus perros lo atacan y Diana lo hiere con una flecha, al tiempo que un testigo a caballo observa la acción.[32] De manera que se nos adelantan los rasgos de la animalización del ser humano masacrado y de la presencia muda del testigo que encontraremos en las imágenes modernas de nuestra fórmula.

Las transferencias de significados de las masacres descriptas por la historiografía clásica sobre los acontecimientos modernos fueron fenómenos habituales en la Francia de mediados del Quinientos: no era infrecuente

32 El cuadro no fue terminado; probablemente permaneció en el estudio de Tiziano hasta su muerte. Cavalcaselle y Crowe transcriben una carta dirigida a Felipe II en la que el pintor declara haber comenzado a trabajar en una "poesia" de "Atheone lacerato da i cani suoi" (G. B. Cavalcaselle y J. A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi con alcune notizie della sua famiglia*, Florencia, Le Monnier, 1878, vol. 2, p. 242). Debemos en este sentido recordar que, en aquella misma carta, Tiziano dice haber enviado ya otras dos *poesie* con los temas de Acteón en el antro de Diana y Diana y Calixto (estos dos cuadros se encuentran hoy en la National Gallery de Escocia en Edimburgo). Destaquemos que, en la tela de Londres, el artista alteró significativamente el relato de Ovidio (*Metamorfosis*, libro III, versos 185-195), pues el poeta subrayó que Diana no tenía a mano sus flechas y por eso usó el agua de la fuente para salpicar y castigar al cazador transformándolo en ciervo. Jonathan Jones, en un artículo publicado en *The Guardian* el 4 de enero de 2003, notó ya algunos de los desplazamientos que Tiziano llevó a cabo en ese mismo cuadro respecto del relato ovidiano. Acerca de un uso distinto del modelo cinegético como metáfora del conocimiento, véase Luiz Carlos Bombassaro, "Giordano Bruno e a metáfora da caça na Filosofia do Renascimento", en *Eadem utraque Europa*, No. 4, 2007.

la representación del conflicto religioso en general y de las masacres en particular como escenas de cacería. Incluso antes del inicio de las guerras de religión, durante el *affaire* de los *placards* en 1534, los protestantes ya sostenían que

> gracias a la misa esta pobre gente es mantenida como ovejas o corderos por estos cautivadores lobos, luego comidos, roídos y devorados. ¿Puede alguien pensar que esto no es robo y libertinaje? Gracias a la misa, han confiscado, destruido y tragado todo. [...] No sorprende que la defiendan con tanta fuerza. Matan, queman, destruyen y asesinan como forajidos a cualquiera que los contradiga, porque todo lo que les queda es la fuerza. La verdad les falta, los amenaza, los persigue, los caza. Finalmente los encontrará. Finalmente serán destruidos.[33]

Conviene aclarar que el recurso a la metáfora de la cacería y la animalización consecuente podía excepcionalmente superar esos límites y transformarse en la identificación del otro como una alimaña e incluso un agente infeccioso que contaminaba a la comunidad toda. En 1568, Gabriel de Saconay afirmó que los reyes medievales "han dado buenos ejemplos de cómo su reino había de purgarse de este tipo de alimañas contagiosas".[34] Una versión católica del asesinato de Coligny y la masacre consecuente sostenía que el ataque buscaba "aplastar una conspiración surgida de la infección Teodoro-Beziana: no hay horca, cruz o tortura suficiente para castigar el crimen de un traidor o un rebelde".[35] El tratado de Stanislaus Hosius sobre la herejía, también editado en francés en 1561, justificaba las persecuciones por cuanto "un miembro gangrenoso debe ser amputado por miedo a que infecte el resto del cuerpo, los cuerpos de los leprosos son segregados por temor a que infecten a los sanos con su enfermedad, tenemos todavía más razones para segregar a quienes manchan el corazón con la lepra espiritual, por miedo a que infecten el rebaño de Cristo".[36] De hecho, el término "masacre" fue utilizado por primera vez en el sentido actual en Francia, en el siglo XVI. Hasta 1540, se lo había empleado para designar el lugar donde el carnicero cortaba las piezas; el cuchillo del car-

33 Citado en Gabrielle Berthoud, *Antoine Marcourt*, Ginebra, Droz, 1973, pp. 287-289.
34 Gabriel de Saconay, *De la providence de Dieu sur les roys de France*, 1568, Y4.
35 Artus Desire, *La Singerie des Huguenots*, París, 1574, p. 22.
36 Stanislaus Hosius, *A most excellent treatise of the beginning of heresies in our time*, Amberes, Aeg Diest, 1565, p. 78.

nicero se llamaba *massacreur*. En 1545, los jueces de la corte de Provenza iniciaron una campaña de limpieza religiosa contra los valdenses de la región. A ella siguieron embates contra los protestantes modernos. En la *Histoire mémorable de la persécution et saccagement du peuple de Merindol et Cabrières*, un panfleto de 1556, el término masacre se aplicó a la descripción de esos sucesos por primera vez. Poco después, Beza habló de "la salvaje masacre que los jueces de Aix perpetraron sobre nuestros hermanos valdenses, no sobre uno o dos individuos, sino sobre toda la población, sin distinción de edad o sexo, quemando también sus ciudades".[37] Pronto se convirtió en el término usado por los protestantes para describir los odios populares de las guerras de religión. La Liga Católica también utilizó el término para relatar el asesinato del duque de Guisa en Blois en 1588.[38] Además, la palabra se usó para describir la forma en que los nobles "mataron a los campesinos como cerdos" en el Delfinado en 1580.[39]

La transposición de la fórmula de la cacería del mundo del texto al de la imagen durante este período trae aparejada una fuerte vinculación con el mundo clásico. Se recordará el relato de Appiano de las matanzas del segundo triunvirato en el 43 a.C., y su transformación de los asesinos en "perros de caza".[40] Su traducción al francés, obra de Claude Seyssel, fue editada al menos seis veces entre 1544 y 1560. Ese texto sirvió de fuente literaria para representaciones pintadas y grabadas de las matanzas históricas sucedidas durante las guerras de religión. Los exterminios cumplidos por las tropas de los triunviros aludían a las matanzas de protestantes, recientes o por venir. Un grabado y veinte cuadros de ese tema han sido relevados en la producción artística francesa entre 1556 y 1570.[41] Todas las versiones ambientan el tema antiguo en una ciudad moderna, que simula ser la Roma antigua, cuyas perspectivas derivan de los esquemas propuestos por Vredeman de Vries en su libro de perspectiva. No obstante, es pro-

37 G. Baum, E. Cunitz y E. Reuss (eds.), *Corpus Reformatorum (opera Calvini)*, 59 vols., Braunschweig, 1863-1880, vol. 49, col. 136.
38 *Portraict et description du massacre proditoirement commis en la personne de Henry de Lorraine*, París, 1588; *Remonstrance faicte au Roy par Madame de Neomourse sur le massacre de ses enfants*, París, 1588; *La nulité de la pretendue innocence et justification des massacres de Henry de Valois*, París, 1589.
39 Emmanuel Le Roy Ladurie, *Carnival in Romans*, Londres, Scolar Press, 1979, p. 238.
40 Appiano, *Guerras civiles*, IV, 2-6.
41 Jean Ehrmann, *Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres*, París, Flammarion, 1986, pp. 21-51; "Massacre and Persecution Pictures in Sixteenth Century France", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII, 1945, pp. 195-199.

bable que su origen más remoto haya sido el famoso dibujo de Sebastiano Serlio para la "escena trágica".[42] Los ejemplos más asombrosos los proporcionan dos lienzos pintados por Antoine Caron en 1562[43] y 1566,[44] que podrían referirse alegóricamente a los hechos luctuosos de Vassy en 1562.[45] La saña de los atacantes, lo macabro de las cabezas acumuladas en la degollina general, los masacrados indefensos e inermes en ambas telas, la impasibilidad de los triunviros en la primera de ellas (detalles todos derivados del texto de Appiano), han situado la ferocidad animal del lado de los tiranos de antaño y hogaño: los gobernantes de Roma tras la muerte de César anuncian y representan la corte de los Valois, la reina madre Catalina y los príncipes católicos de la sangre en la segunda mitad del siglo XVI. El vínculo con la situación francesa es aun más obvio cuando se recuerda que, a fines de 1561, el duque Francisco de Guisa, Anne de Montmorency y el *sieur* de St André formaron un triunvirato militar que aspiraba a obtener apoyo de Felipe II para expulsar a los protestantes de Francia, y se proponía "extirpar a todos los de la nueva religión y eliminar por completo el nombre de la familia y raza de los Borbones".[46] Según Jean Adhémar, el relato de Beza de su visita a París para participar en el coloquio de Poissy confirma la idea de que la obra era asociada entonces con el temor a que los triunviros contemporáneos usaran la fuerza ante los protestantes.[47] De acuerdo con Beza, "fueron llevadas entonces a la corte tres grandes pinturas, excelentemente pintadas, que representaban las sanguinarias e inhumanas ejecuciones perpetradas en Roma, durante las proscripciones del

42 Sebastiano Serlio, *Libro Secondo, Di Prospettiva* [*Trattato di Architettura*], París, 1545. Véase también R. Rosenblum, "The Paintings of Antoine Caron", *Marsyas*, v, 1, 1950-1953, p. 2. Acerca del uso del mismo escenario arquitectónico en la obra de Vasari sobre la San Bartolomé, E. Howe, "Architecture in Vasari's 'Massacre of the Huguenots'", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 39, 1976, pp. 258-261, quien sugiere incluso que Vasari pudo haber tenido algún acceso a las pinturas sobre el Triunvirato por medio de Louis d'Orleans, amigo de Caron.

43 Óleo sobre tela, 142 x 177 cm, Beauvais, Musée départemental de l'Oise.

44 Óleo sobre tela, 116 x 195 cm, París, Louvre.

45 Janine Garrisson, *Guerre civile et compromis, 1559-1598*, en *Nouvelle Histoire de la France Moderne* 2, París, Seuil, 1991, pp. 168-194.

46 *Sommaire des choses premierement accordees entre les ducs de Montmorency connestable, et de Guyse grand maistre, pairs de France, et le mareschal Sainct Andre, pour la conspiration du triumvirat*, 1561, en N. M. Sutherland, *The Massacre of St. Bartholomew and the European Conflict*, Londres, Macmillan, 1973, pp. 347-350.

47 Jean Adhémar, "Antoine Caron's Massacre Paintings", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 12, 1949, pp. 199-200.

Triunvirato. Estas pinturas fueron compradas a un gran costo, una de ellas estaba en el departamento del Príncipe de Conde, a la vista de todos los de la Fe, contra quienes, subsecuentemente, iguales o más grandes crueldades pronto iban a cometerse".[48]

En una oda de las *Trágicas, Los Hierros*, el poeta reformado Agrippa d'Aubigné trazó, años más tarde, un paralelo equivalente: mientras Nerón "gracias a los llantos de los mártires acalló los lamentos de los romanos engañados", los protestantes "sirven de hostia, injusto sacrificio con el que es necesario expiar de nuestros príncipes los vicios". En su *Historia Universal*, Agrippa puso en boca del duque de Guisa una exhortación a sus partidarios también asociada con la cacería: "la bestia está contra las telas, no debe salvarse".[49] Tiempo después, en la edición de 1583 de *Actes and Monuments*, de John Foxe, la descripción de la noche de San Bartolomé en París sigue un patrón semejante: "sin piedad, asesinan a hombres mujeres y niños [...], no perdonaron a nadie, los restos de algunos de ellos fueron arrojados a los perros, [...] en medio de una horrible carnicería".[50] En 1573, el hugonote François Dubois pintó la mañana de la Matanza de San Bartolomé, en la que vemos incluso a los perpetradores asistidos por perros en su empresa:[51] las poses, los movimientos, los grupos, el espacio urbano de París, apenas se diferencian, por la ropa y los revestimientos decorativos de la arquitectura, de sus homólogos romanos en los cuadros de Caron.

48 T. Beza, *Histoire ecclésiastique*, ed. por G. Baum y E. Cunitz, París, 1883, 1, p. 743. La cita parece confirmar además la hipótesis de Ehrmann, según la cual los dos cuadros de Caron que se conservan se basaban en un tercer original, hoy perdido.

49 "Des le soir, le Duc de Guise (principal Chef de l'entreprise) appella à soi quelques capitaines François et Suisses, et leur dit: *Voici l'heure que par la volonté du Roi il se faut vanger de la race ennemie de Dieu:* La beste est dans les toiles, il ne faut pas qu'elle se sauve: *voici l'honneur et le profit à bon marché, et le moyen de faire plus sans peril, que tant de sang respandu par les nostres n'a peu executer.*" Sieur D'Aubigné, *Histoire Universelle du ... comprise en trois tomes*, 2ª ed., "Dediée à la posterité", Amsterdam, héritiers de Hier. Commelin, 1624, t. II, libro 1, cap. IV: "De ce qui ce fit à Paris le vingt-quatriesme d'Aoust, et jours suivants", pp. 541-555.

50 "Without mercy killing man, woman & child: of whom some being spoyled and naked they threw out of theyr loftes into the streetes, some they smothered in theyr houses with smoake, with sword & weapon, sparing none, the karkases of some they threwe to dogges"; "Children hanging about their parents", "horrid butchery" (John Foxe, *Actes and Monuments...*, Londres, 1583, vol. 12, pp. 2152 y ss.).

51 Óleo sobre tela, 94 x 154 cm, Lausanne, Museo Cantonal de Bellas Artes. Aunque la atribución es discutida, digamos que François Dubois nació en Amiens en 1529 y murió exiliado, en Suiza, en 1584.

La apropiación que en la obra de Caron se hace del relato de Appiano y el uso de la cacería por parte de los defensores de las víctimas para representar las matanzas francesas alertan sobre cierta ambivalencia de la fórmula cinegética en la descripción de masacres, pues ella puede ser usada, de manera obvia, por los perpetradores para animalizar a las víctimas y así justificar sus aventuras asesinas, pero también implica, según hemos visto, una transferencia de la ferocidad animal a los masacradores y la consecuente preservación de la inocencia de las víctimas. Es por ello que los defensores de estas, tanto como los testigos y los sobrevivientes, han echado mano de esa modalidad de representación sin legitimar de tal modo sus padecimientos. Por ejemplo, una carta de protesta de los reformados al rey, de 1564, describe cómo "Marguerite de Hurtelon, viuda del *sieur* de la Guyandière, fue masacrada en su casa en la parroquia de San Jorge el 24 de octubre pasado, junto con la familia y dos criadas". Y añade: "Dios todopoderoso, ¿Cómo puedes permitir tan sanguinaria carnicería de tanta gente inocente?".[52] François Hotman estaba "seguro de que las bestias salvajes son más amables que estas, de forma humana, para quienes la caza de hugonotes se ha convertido en un deporte popular".[53] Un uso semejante encontramos en el *Reveille matin…*, en el que la asociación entre personas, animales masacrados e inocentes se manifiesta en la identificación con corderos y, en consecuencia e indirectamente, con Cristo. Así, leemos que los diplomáticos franceses, al intentar justificar lo ocurrido en la San Bartolomé ante príncipes alemanes, hablaron como si "los corderos hubieran agitado las aguas donde solo ha de beber el lobo", o que los cantones católicos de Suiza enviaron 6000 hombres para "ayudar al gran carnicero de Francia en la masacre del resto de los corderos franceses".[54] Las masacres de la modernidad temprana introducen entonces un nuevo elemento mediante el uso de la fórmula cinegética: la animalización oscilante de víctimas y perpetradores, característica ausente en las representaciones clásicas. Aunque los perpetradores intentan animalizar a las víctimas para justificar su destrucción, la fórmula está cargada de sentidos que llevan a un efecto aparentemente paradójico, pues como hemos visto algunos brutos eran considerados víctimas inocentes de sus cazadores, de modo que la inhumanidad y la crueldad revierten sobre estos. En suma, quizá podríamos referirnos a dos tipos de animalización: la primera y más corriente, condenatoria de la crueldad atribuida a las bestias feroces; la segunda, más sutil y mediata, redentora del animal, siempre y en todo caso inocente. La distinción no procedería de las diferencias de carácter entre el bruto salvaje y el doméstico, sino que pondría el acento en la superioridad aplastante de los recursos humanos para matar animales, vale decir que, desde tal perspectiva, toda cacería o sacrificio se ajustan en última instancia a nuestra definición de masacre.

Aunque posteriores al *corpus* que asociamos con las guerras de religión en Francia, el itinerario de la *Pathosformel* de la caza tuvo una culminación en los tapices que Stradano diseñó para la villa medicea de Poggio a Caiano, entre 1567 y 1578, y en el ciclo de las *Venationes* que el artista flamenco dibujó y Jean Galle y otros grabaron en 1578.[55] No sería arbitrario llamar masacres de animales a las estampas número 11 de la caza del león, número 18 de los toros salvajes, 28 de los camellos, 29 de los onagros, 35 y 37 de los ciervos y gamos, 39 de las liebres, 49 de los lobos.[56] Un dato fundamental para las hipótesis que subtienden nuestro propio relato es que las didascalias de las láminas de Stradano, redactadas por el latinista Cornelis Kiel de Brabante, llamado también Cornelius Kilianus Dufflaeus, corrector de la casa Plantin en Amberes,[57] revelan de qué manera el creador de las imágenes y el redactor de los textos que las acompañan inducían al público comprador de las estampas hacia una visión de las bestias cazadas como víctimas. Esto ocurría más que nada cuando se trataba de la muerte de grandes animales, llevada a cabo por caballeros, actividad noble, brutal y violenta, opuesta a la captura de pájaros, por cierto, más campesina y popular, producto de la astucia y la habilidad y no de la fuerza. La didascalia correspondiente a los camellos expresa: "Se dice que

52 *Remonstrance envoyee au Roy par la noblesse de la religion reformee du pais & Comte du Maine, sur les assassinats, pilleries, saccagements de maisons, seditions, violements de femmes et autres excess horribles commis depuis la publication de l'Edit de pacification dedans ledit Comte et presentee a Sa Maiesté a Rossillon le x.iour d'Aoust, 1564*, pp. 16-17.

53 Carta de Hotman a Rodolphe Gualter, 5 de noviembre de 1573, Zentralbibliothek, Zurich, MS F. 39, fol. 214v, cit. en Donald R. Kelley, "Martyrs, Myths, and the Massacre: The Background of St. Bartholomew", *The American Historical Review*, vol. 77, No. 5, diciembre de 1972, p. 1340.

54 E. Philadelphe [¿Étienne de La Boétie y Nicolas Barnaud?], *Le reveille-matin des François, et de leurs voisins. Composé par Eusebe Philadelphe Cosmopolite, en forme de Dialogues*, 1573, II, 50 y II, 71.

55 Welnoet Bok Van Kammen, *Stradanus and the Hunt*, John Hopkins Phd. Diss., 1977.

56 Alessandra Baroni Vannucci, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano flandrus pictor et inventor*, Milán/Roma, Jandi Sapi, 1997, No. cat. 693.

57 Katrin Achilles, *Johannes Stradanus: Venationes Avium. Zur Darstellung der Vogeljagd in der Graphik des 16. Jahrhunderts*, TU Berlín, 1980, pp. 23-25.

la hórrida región de Berbería nutre camellos eximios", que luego son muertos a escopetazos por los soldados para calmar su hambre y su sed. Una de las dedicadas a los ciervos explica de qué manera esos animales se aproximan a las vacas para impregnarse de su olor, "con la esperanza" de que los perros, sus "enemigos, abandonen la enorme presa". Las cabras monteses de Cerdeña forman, por otra parte, "un género veloz, tímido y pacífico (*imbelle*) de las fieras", que son atrapadas por los jinetes sardos, hábiles en el montar. Mas volvamos, por fin, a los detalles de las imágenes de Cranach y comparémoslos con los grupos aislados de masacradores a caballo, masacrados y perros que atacan, en los cuadros de Caron o en las obras que ilustraron la San Bartolomé: la impregnación de las representaciones de masacres por el modelo cinegético resulta evidente. Si tenemos en cuenta lo dicho respecto de la valoración crecientemente compasiva de las víctimas de las cacerías, es razonable pensar que el uso de ese modelo para representar masacres de hombres subrayaba la bestialización de los perpetradores.

El largo conflicto colonial, religioso y político que enfrentó a ingleses e irlandeses en los siglos XVI y XVII también provee ejemplos interesantes. Una de las particularidades de este caso es la repetida alusión a la barbarie para describir los comportamientos de ambos bandos, algo que está presente en otros eventos semejantes, pero no aparece en ellos con la misma prominencia. En la antigüedad clásica, el uso más habitual del término "bárbaro" estaba asociado al significado de "extranjero". Muchas veces ese Otro podía permanecer ajeno a la vida civil y, más aun, ser sanguinario, pero era también capaz de actos de piedad. Encontramos la acepción en San Agustín, quien en el libro primero de la *Ciudad de Dios* cuenta cómo los bárbaros, por respeto a Cristo, perdonaron la vida a los romanos y fueron estos quienes terminaron martirizando a los cristianos.[58] Sin embargo, también hallamos en los clásicos ejemplos de la asociación de los bárbaros con la crueldad bestial. Por ejemplo, son repetidas las alusiones de Cicerón a los bárbaros como salvajes, crueles y belicosos, de comportamiento grosero.[59] Por su parte, Ovidio asocia la barbarie con los gritos

58 San Agustín, *Civ. Dei.*, libro 1, cap. 1, Migne, PL, 41. "¿No persiguen el nombre de Cristo los mismos romanos a quienes, por respeto y reverencia a este gran Dios, perdonaron la vida los bárbaros? Testigos son de esta verdad las capillas de los mártires y las basílicas de los Apóstoles, que en la devastación de Roma acogieron dentro de sí no solo a los gentiles, sino también a los cristianos".

59 Véanse por ejemplo M. Tullius Cicero, *On the Consular Provinces*, ed. por C. D. Yonge, Ed, 13.32; M. Tullius Cicero, *Against Verres More*, actio 2, libro 3, sección 23, ed. por Albert Clark, William Peterson; M. Tullius Cicero, *In the Senate after*

de las bestias y atribuye a los bárbaros un comportamiento más salvaje y cruel que el de los lobos, de modo que no son dignos de ser llamados humanos.[60] Encontramos un uso semejante en Livio y Tácito.[61] Más cerca de nuestro período, hay varios antecedentes de la adscripción de comportamientos inhumanos a los bárbaros. Durante largo tiempo, los escitas funcionaron como el epítome del salvajismo y la barbarie. En *Rey Lear*, Shakespeare se refirió a la leyenda de que los "bárbaros escitas" calmaban su apetito devorando a sus propios hijos.[62] Más aun, a fines del siglo XVI era posible asociar a los irlandeses con los escitas, de quienes se suponía habían descendido y heredado su comportamiento bárbaro. Edmund Spenser sostuvo esa hipótesis y encontraba pruebas de ella en costumbres irlandesas como beber sangre o llevar un estilo de vida nómada; afirmó además que los escitas, tras poblar la totalidad de Irlanda, se habrían extendido sobre Escocia.[63] Para William Camden, empero, que los irlandeses derivaran de ancestros escitas no implicaba necesariamente algo negativo, pues se los tenía por un pueblo invencible, jamás sometido al imperio de otros.[64] Sin embargo, también es cierto que ya desde tiempos isabelinos los ingleses pensaban que los irlandeses eran salvajes con quienes solo podía tratarse mediante la violencia. John Hooker, uno de los editores de la versión de 1587 de las *Chronicles* de Raphael Holinshed, había estado en Irlanda como asesor legal de sir Peter Carew y opinaba que "si se envaina

his Return, ed. por C. D. Yonge, Red. Sen., cap. 6, y M. Tullius Cicero, *Against Vatinius*, ed. por C. D. Yonge, cap. 6.

60 Ovidio, *Tristia*, V, VII; y V, XII.

61 Tito Livio, *Historia de Roma*, libro 45, cap. 30, donde el comportamiento bárbaro se asocia a la ferocidad. Cornelio Tácito, *Vida de Cnæus Julius Agricola*, cap. 16, donde aparece la referencia a la "crueldad de los bárbaros".

62 *King Lear*, acto 1, escena 1: "El bárbaro de Escitia / o aquel que de su prole hace / alimento con que saciar su hambre, / encontrarán en mí tanto consuelo, compasión y lástima / como ahora vos, hija, en otro tiempo mía".

63 Edmund Spenser, *A Veue of the present state of Irelande*, 1596, prepared from the text found in Grosart, 1894, and checked with Renwick's edition of the Rawlinson MS, Scholartis, 1934, by R. S. Bear, University of Oregon, 1997, pp. 26 y ss. "La principal [nación que se asentó en Irlanda] supongo han sido los escitas… [Algunos] gritos que también usan los irlandeses dan una idea de la barbarie escita." El texto de Spenser se publicó por primera vez en 1633.

64 "Que la descendencia se derive de los escitas no puede ser considerado en modo alguno poco honorable, pues los escitas, como son muy antiguos, han sido conquistadores de muchas naciones, ellos mismos siempre invencibles, jamás sometidos al imperio de otros." William Camden, *Britain, or a Choriographicall Description of the Flourishing Kingdomes England, Scotland and Ireland*, Londres, 1610, p. 122.

la espada, ellos retornarán a la insolencia, la rebelión y la desobediencia, como un perro a su vómito o una cerda al charco y la mugre".[65] Ya entonces se los describía también como salvajes que disfrutaban de cometer actos de extrema crueldad,[66] pese a lo cual predominaba la convicción de que la influencia benéfica supuestamente introducida por la religión, el gobierno y el progreso económico de la dominación británica podía transformar esas características negativas y hacer de los irlandeses un pueblo habituado a costumbres civiles. No obstante, aquellas ideas predominaron durante los primeros años de los Estuardo. En 1608, N. Butter relató que la rebelión de Cahir O'Doherty en Ulster llevó a que se perpetraran "crueldades bárbaras" contra los habitantes de Loughfoyle. Un panfleto del mismo año afirmó incluso: "a tal hábito de salvaje tiranía llevó la rebelión a esa nación que nada complace a gran parte de ellos sino lo que los reinos aborrecen, esto es, la guerra civil, el asesinato y la masacre. Cuántos cientos de miles de nuestra nación inglesa han sido ahogados en su propia sangre, cuántas viudas han llorado la pérdida de sus maridos, carneados por este pueblo díscolo".[67]

Aquellas novedades encontraron pronto un canal de expresión en los libros de noticias y panfletos de la época. A comienzos de 1642, los habitantes de Sarum, en Wiltshire, enviaron una carta al Parlamento que fue reproducida en ambos tipos de impresos. En ella, solicitaban que se "ayude a los que languidecen con sus gargantas expuestas a la espada de los salvajes y bárbaros enemigos".[68] Una semana después, Nathaniel Butter publicó un panfleto con las "malas noticias de Irlanda", donde reprodujo más detalladamente la carta y agregó la descripción de atrocidades contra mujeres y niños en Munster.[69] De acuerdo con ese texto, los irlandeses "cometen toda forma de crueldades, son bárbaramente exquisitos en el tormento de los pobres protestantes, cortan sus partes pudendas, orejas, dedos, manos, les arrancan los ojos, hierven las cabezas de niños pequeños ante sus madres".[70] La referencia a la barbarie irlandesa, atribuida a una "raza inhumana", se volvió un *locus* reiterado. *Weekly account* insistía en que Irlanda estaba "abrumada con todos los terrores y daños que pueden derivarse del hambre, el fuego y la espada; por las crueldades de una raza de bárbaros e inhumanos rebeldes", que no eran más que "caníbales sedientos de sangre, cuya bárbara crueldad los vuelve odiosos para el mundo todo".[71] Los títulos de los panfletos también se poblaron de referencias a la barbarie y la inhumanidad de los rebeldes.[72] Como las atrocidades relatadas en esos textos eran proclamadas verdaderas, se insistía también en que "la crueldad bárbara de los irlandeses, de la que se escucha hablar diariamente", era propia de "un pueblo pagano y sin religión".[73] Casi de inmediato, se hizo

65 John Hooker, "The chronicles of Ireland", en Raphael Holinshed, *Holinshed's chronicles of England, Scotland and Ireland*, 1808 (1587), reproducido en Charles Carlton, *Bigotry and blood*, Chicago, Nelson Hall, 1977, pp. 8-12.

66 Edmund Spenser, *op. cit.*, p. 74: "usan todo tipo de comportamiento bestial que pueda existir, oprimen a todos los hombres, arruinan a los súbditos como a los enemigos, roban, son crueles y sanguinarios, llenos de venganza, disfrutan de la ejecución, licenciosos, blasfemos, violadores de mujeres y asesinos de niños". Véase también E. Campion, *Two bookes of the histories of Ireland*, 1571.

67 N. Butter, *Newes from Ireland*, 1608, y *The over-throw of an Irish rebell, in a late bataille*, 1608, cit. en D. O'Hara, *English Newsbooks and Irish Rebellion, 1641-1649*, Dublin, Four Courts Press, 2006, p. 16. Butter fue un editor excepcional por sus intereses y su longevidad: miembro de la *Stationer's Company* desde 1604, en 1608 publicó la primera edición de *King Lear*, de Shakespeare, y estuvo entre los pioneros de los libros de noticias en Inglaterra. Murió en 1664.

68 *A continuation of the diurnall of passages in parliament*, 7, 28 de febrero de 1642, p. 52.

69 Para una descripción sintética de los sucesos de Irlanda en la década de 1640, véase nuestro cap. 4, p. 164.

70 N. Butter, *Worse and worse newes from Ireland*, marzo de 1642, p. 2.

71 *Weekly account*, No. 46, 4 de noviembre de 1646, p. 2, y *Weekly account*, No. 13, 2 de abril de 1645, p. 5.

72 Por ejemplo, *A new remonstrance from Ireland. Declaring the barbarous cruelty and inhumanity of the Irish rebels against the Protestants there. Also an exact discovery of the manners and behaviour of the Irish renegadoes here in England, with infallible notes whereby they may ne known and distinguished, together with the places they usually frequent and many other things remarkable*, London, printed for George Tomlinson, 1642. También *A brief declaration of the barbarous and inhumane dealings of the Northern Irish rebels and many others in several countries up rising against the English that dwelt both lovingly and securely among them. Written to excite the English nation to relieve our poor wives and children that have escaped the rebels savage cruelty and that shall arrive safe among them in England, and in exchange to send aid of men, and means forthwith to quell their boundless insolencies, with certain encouragements to the work.* By G. S. Minister of God's word in Ireland. Published by direction from the state of Ireland. London, Printed by A. N. for Abel Roper, at the black spread eagle against St. Dunstons Chirch in Fleet Street, 1641. También *A True and credible relation of the barbarous cruelty and bloody massacre of the English Protestants that lived in the kingdom of Ireland, anno dom. 1641, in the province of Ulster, and other of the provinces there, by the Irish rebellious traytors. Written by a gentleman who was an eyewitness of most of the passages heareafter following, who was forced with his wife to abbandon house, estate and country, for feare of the rebels and arrived in London this 25 January 1642*, London, printed by E. Griffin, 1642, que toma textualmente muchos pasajes de *The Tears of Ireland*, de Cranford.

73 *Ibid.*, p. 6.

presente la idea de que las atrocidades eran tales que no tenían paralelo "ni siquiera en las naciones más bárbaras y paganas de la tierra".[74] Nada de esto es demasiado extraño, si se tiene en cuenta que la "barbarie de las crueldades irlandesas" estaba presente también en las declaraciones de testigos y sobrevivientes.[75] Poco después de su arribo a Dublin para suprimir lo que quedaba de la rebelión, el propio Cromwell denunció a los "irlandeses bárbaros y sedientos de sangre", aunque prometió que el ejército parlamentario no actuaría contra las personas ni los bienes de quienes no habían participado en la rebelión.[76] Notamos, entonces, la omnipresencia de una producción simbólica autocelebratoria y afirmativa, que opone al inglés libre por nacimiento, industrioso por naturaleza, inocente y protestante por cercanía a Dios, frente al irlandés bárbaro, cruel e indolente, católico por influencia del demonio mismo a través de frailes y jesuitas. También es cierto que, tras Wexford y Drogheda, la prensa realista extendió las ya habituales acusaciones contra los irlandeses a las tropas parlamentarias, pues destacó la "crueldad inhumana" de las fuerzas de Cromwell en Drogheda y sostuvo que de los 3000 muertos, 2000 eran mujeres y niños, por lo que la "bárbara crueldad de ese acto aborrecible no tiene paralelo con ninguna otra de las anteriores masacres de irlandeses".[77]

74 *A remonstrance of diverse remarkable passages concerning the church and kingdom of Ireland, recommended by letters from the right honourable the lords justices and council of Ireland, and presented by Henry Jones doctor in divinity and agent for the ministers of the gospel in that kingdom, to the honourable House of Commons in England*, London, Printed for Godfrey Emerson and William Bladen, and are to be sold at the sign of the Swan in Little Britain, 1642, p. 2.

75 Por ejemplo, el 29 de junio de 1641 John Mountgomery, de Clounish en Monaghan, declaró que "hasta donde sabe, los rebeldes asesinaron al menos ochenta protestantes y cometieron un gran número de otros robos malvados y otros actos bárbaros notorios y de acuerdo con su relato robaron, desnudaron, mataron y ahogaron a cuarenta y cinco escoceses una vez [...] y a ochenta ingleses ahogaron y tiraron del puente de Portdown, en el río Bann". Por su parte, Mary Woods, de Kildare, declaró: "Que los mencionados rebeldes y otros de la ciudad primero desnudaron a su marido y luego lo apuñalaron y luego de eso le dispararon, y al final, con barbarie extrema, lo enterraron vivo, y él estuvo así, con la tierra encima, durante más de una hora hasta que se quedó sin aliento". TCD, MS 839, f. 65.

76 *Writings and Speeches of Oliver Cromwell*, ed. por Abbott, II, 107, 111-112, cit. en Micheál Ó. Siochrú, "Atrocity, codes of conduct and the Irish in the British civil Wars 1641–1653", *Past and Present*, No. 195, mayo de 2007, pp. 55-86 y 76.

77 *The Man in the Moon*, No. 24, 26 de septiembre-10 de octubre de 1649, y No. 26, 17-24 de octubre de 1649. Cit. en Micheál Ó. Siochrú, "Propaganda, rumour and myth: Oliver Cromwell and the massacre at Drogheda", en David Edwards, Padraig Lenihan y Clodagh Tait (eds.), *Age of Atrocity. Violence and Political Conflict in Early Modern Ireland*, Dublín, Four Courts Press, 2007, p. 266.

El término "bárbaro" intenta adjetivar una descripción que se supone veraz y que, finalmente, se sintetiza mediante la transformación del atributo en el sustantivo "barbarie". Nuestras fórmulas de representación, en cambio, son metáforas complejas que definen y representan hechos (las masacres reales) mediante la indicación de otros hechos (la caza, el infierno, el martirio). Por lo tanto, son en principio sustantivos y suelen dar lugar a pares de términos (cazador-cazado, perpetrador-martirizado) que precisan los rasgos de los actores, salvo en el caso de la fórmula del infierno, de la que se deriva el adjetivo genérico "infernal". Observemos que, de cualquier modo, la concatenación genética se invertiría: de "bárbaro" construimos "barbarie", de "infierno" construimos "infernal". Por tal razón y dado que el uso sistemático del concepto de "barbarie" para designar las masacres está prácticamente confinado al episodio irlandés y es más aleatorio en otros casos, creemos que "barbarie" no llega a constituir una fórmula de representación.[78]

Si una de las consecuencias de la alusión a la barbarie para referir a grandes matanzas era destacar la inhumanidad de los perpetradores de tales atrocidades, había otro recurso disponible para lograr el mismo objetivo que no fue desaprovechado por los contemporáneos de la rebelión irlandesa: la animalización de tipo condenatorio. En *The Tears of Ireland*, James Cranford define desde el comienzo a los "espíritus papistas" como "tigres y buitres sanguinarios" que se caracterizan por la perfidia y la traición.[79] También con el objetivo de enfatizar el presunto carácter feroz de los irlandeses, Cranford se refirió a ellos como "langostas" y "lobos", que se identificaban explícitamente con las jaurías de lobos salvajes que se multiplicaban por entonces en la campiña irlandesa.[80] Un panfleto de 1641 consideraba "lobos" a los rebeldes por prometer a los colonos que no serían atacados si abandonaban sus propiedades y partían, para luego faltar a su palabra.[81] La equiparación de los irlandeses con animales reales que atacan

78 Destaquemos, sin embargo, que Raphael Lemkin consideró, en escritos tempranos, la posibilidad de denominar "barbarismo" al crimen para el que terminaría por acuñar la palabra "genocidio".

79 James Cranford, *The Tears of Ireland. Wherein is lively presented as in a map a list of the unheard of cruelties and perfidious treacheries of blood thirsty Jesuits and the Popish Faction*, Londres, 1642, p. 4. En la p. 43, Cranford se refiere nuevamente a los "tigres, llenos de ferocidad y crueldad": se trata de soldados irlandeses que alcanzan ese estado azuzados por los curas.

80 *Ibid.*, p. 30.

81 *A brief declaration of the barbarous and inhumane dealings of the Northern Irish rebels and many others in several countries up rising against the English that dwelt*

a los protestantes se repitió frecuentemente. En *A remonstrance of diverse remarkable passages concerning the church and kingdom of Ireland*, se narra la historia de un grupo de protestantes quemados en una iglesia, cuyos cuerpos insepultos fueron devorados por perros, que también "arrancaron niños del vientre de sus madres", monstruosidad celebrada por los espectadores irlandeses.[82] Tampoco estuvo ausente la idea de que los católicos eran "simplemente un tipo de reptiles", de modo que no podía convivirse con ellos y la solución óptima consistiría en "extirparlos".[83] El *Moderate intelligencer* era apenas menos despiadado cuando proponía que los irlandeses eran "un pueblo que no reconoce ser eterno alguno y no vive de acuerdo con las leyes de la naturaleza y la razón", de modo que someterlos sería equivalente a "tomar una bestia salvaje y domarla, hacerla útil para sí y para el que la tomó", algo que se justificaba fácilmente, por cuanto habían sido "tan crueles y sanguinarios contra los ingleses".[84]

La idea de que el carácter bestial y salvaje de los irlandeses era excusa para su sometimiento nos dirige hacia otro uso frecuente de la animalización en el caso irlandés que se orienta a la justificación de la violencia y no a la condena de quienes la desencadenaron. Ya durante la pacificación de Ulster entre 1600 y 1603, Calisthenes Brooke, capitán del ejército real, había solicitado su traslado a Holanda porque no podía cumplir sus órdenes en una guerra para la que "se necesitan cazadores más que soldados profesionales".[85] Un panfleto relataba en 1642 que "tras llamar a nuestros hombres perros ingleses y perros escoceses, los rebeldes irlandeses los pasaron por la espada".[86] El libro de noticias *Perfect diurnall* atribuyó esa práctica tanto a los irlandeses como al príncipe Rupert en Inglaterra, pues no perdonaron "a hombres, mujeres ni niños que se cruzan por la calle [...] los abusaron con mayor crueldad que la implicada por la muerte, los desnudaron, los arrastraron por la calle, sostuvieron pistolas y espadas contra su pecho, y finalmente los llevaron como perros a una iglesia, donde los mantuvieron desnudos y en una condición miserable durante todo el día y toda la noche".[87] La declaración de Henry Palmer, de Wexford, reproducida por un panfleto londinense en 1642, confirma el uso de ese giro discursivo: Dermot Mac Dowling habría espetado a los colonos la frase "partid, perros ingleses, hoy solo nos quedamos con vuestros bienes, pronto seguirá algo peor".[88] Tanto James Cranford, en *The Tears of Ireland*, como sir John Temple en *Irish Rebellion*, insistieron en que los irlandeses trataban a los colonos "peor que a sus perros" y en que los rebeldes consideraban las masacres de protestantes tan legítimas como si se tratara de matanzas de perros.[89] La identificación del otro como un animal al que era legítimo destruir masivamente no fue monopolio de los católicos irlandeses. En 1644, un capitán de navío parlamentario capturó un barco que cubría el trayecto de Dublin a Bristol con setenta soldados y dos mujeres a bordo, a quienes obligó a saltar fuera de la nave. *Perfect diurnall* celebró su decisión, pues el capitán "transformó las alimañas irlandesas en ratas de agua y las arrojó al mar".[90]

Sin embargo, la identificación de las víctimas con animales no implicaba siempre una justificación del accionar de los perpetradores. Por el contrario, al igual que en Francia hubo en el caso irlandés referencias a una "carnicería de hombres buenos" o una "cacería de personas" para enfatizar la inocencia de las víctimas. Es decir, un empleo del símil con significado redentor. Un libro de noticias escocés consideró que el cese del fuego era "desagradable para Dios e impío, porque los irlandeses no solo son idólatras, sino también carniceros del pueblo de Dios".[91] Un sentido semejante

both lovingly and securely among them. Written to excite the English nation to relieve our poor wives and children that have escaped the rebels savage cruelty and that shall arrive safe among them in England, and in exchange to send aid of men, and means forthwith to quell their boundless insolences, with certain encouragements to the work, By G.S. Minister of God's word in Ireland. Published by direction from the state of Ireland, London, Printed by A.N. for Abel Roper, at the black spread eagle against St. Dunstons Chirch in Fleet Street, 1641, p. 6.

82 *A remonstrance of diverse remarkable passages concerning the church and kingdom of Ireland*, p. 9.

83 Thomas Waring, *A Brief Narration of the Plotting, Beginning & Carrying on of That Execrable Rebellion and Butcherie in Ireland*, Londres, 1650, pp. 41-42, 64.

84 *Moderate intelligencer*, No. 215, 2 de mayo de 1649, 2015.

85 J. McGurk, "The Pacification of Ulster, 1600-3", en David Edwards, Padraig Lenihan y Clodagh Tait (eds.), *op. cit.*, p. 119.

86 *A true relation of diverse great defeats given against the rebels of Ireland*, 1642, p. 12. "After the rebels called our men English dogs and Scotch dogs, they put them all to the sword".

87 *Perfect diurnall*, No. 35, 13 de febrero de 1643, p. 4.

88 *A remonstrance of diverse remarkable passages concerning the church and kingdom of Ireland, recommended by letters from the right honourable the lords justices and council of Ireland, and presented by Henry Jones doctor in divinity and agent for the ministers of the gospel in that kingdom, to the honourable House of Commons in England*, London, Printed for Godfrey Emerson and William Bladen, and are to be sold at the sign of the Swan in Little Britain, 1642, p. 49.

89 *The Tears of Ireland...*, *op. cit.*, 1642, pp. 22 y 57.

90 Cit. en J. R. Powell, *Documents relating to the Civil War*, Naval Records Society, 1963, p. 141: "the good captain make water rats of papist vermin and cast them into the sea".

91 *Scotish dove*, No. 38, 5 de julio de 1644, pp. 300-303, que tenía siempre en su portada la imagen de una paloma que llevaba una rama de olivo y la leyenda

debe adscribirse a la idea de que los irlandeses "convirtieron las iglesias en mataderos", repetida más de una vez por los panfletos ingleses.[92] James Cranford acusó a los irlandeses de "cazar" protestantes y comparó a quienes desollaban a sus víctimas con carniceros.[93] Ambas metáforas aparecen ilustradas en las estampas 37, 41 y 69 de *The Tears of Ireland* y también fueron utilizadas por sir John Temple en *Irish Rebellion*, donde se insiste en que los irlandeses llevaron a los ingleses "como ganado" de Cumber a Athy y en que transformaron a todo el país en "una carnicería".[94] De hecho, cuando Temple relata el episodio ilustrado en la página 37 de la obra de Cranford, esto es, el de los protestantes que caen al río y se ahogan tras ser obligados a cruzar un puente inexistente, enfatiza que habían sido "llevados como ovejas o bestias hasta el puente".[95] Tras la reconquista cromwelliana de Irlanda, la metáfora se volvió escalofriantemente real, pues se pagaba a los cazadores para que persiguieran a tres tipos de "bestias": lobos, curas y *tories* (bandoleros).[96] Más interesante aun, los católicos hicieron el mismo uso de la fórmula de la cacería con el objeto de enfatizar la inocencia de las víctimas y la saña homicida de los perpetradores. El padre Quinn,

"La santa inocencia es bendita. Sed sabios como serpientes, inocentes como palomas" y destinó un 40% de esa edición a refutar al "ciego Harper, un jesuita disfrazado que ascendió desde el abismo del infierno para justificar la rebelión irlandesa con sofismas".

92 Por ejemplo, *A brief declaration of the barbarous and inhumane dealings of the Northern Irish rebels and many others in several countries up rising against the English that dwelt both lovingly and securely among them. Written to excite the English nation to relieve our poor wives and children that have escaped the rebels savage cruelty and that shall arrive safe among them in England, and in exchange to send aid of men, and means forthwith to quell their boundless insolences, with certain encouragements to the work*, By G. S. Minister of God's word in Ireland. Published by direction from the state of Ireland, London, Printed by A.N. for Abel Roper, at the black spread eagle against St. Dunstons Chirch in Fleet Street, 1641, p. 6.

93 *The Tears of Ireland…, op. .cit.*, 1642, pp. 23 y 38.

94 John Temple, *Irish Rebellion…, op. cit*, p. 84. La idea de la carnicería aparece también en la p. 90.

95 *Ibid.*, p. 85.

96 Major Anthony Morgan to the Parliament, 10 de junio de 1657, en "The Diary of Thomas Burton: 10 June 1657", *Diary of Thomas Burton esq, volume 2: April 1657 - February 1658*, Londres, 1828, pp. 207-219. La palabra "tory" deriva originalmente del irlandés "toraidhe" (perseguido) y, durante casi todo el siglo XVII, significaba bandolero, pero también era una forma ofensiva de referirse a los irlandeses en general. Solo más tarde, durante el enfrentamiento entre Carlos II y su hermano Jacobo, el término comenzó a adquirir su significado político actual.

un jesuita, insistió en que era una costumbre de "los cromwellianos" cazar a los curas "con mayor furia que a bestias salvajes".[97]

Las empresas coloniales europeas en el Nuevo Mundo también fueron ocasión de numerosas masacres y enfrentamientos relatados como escenas de cacería. Las matanzas de animales fueron tan comunes en América que el término masacre se usó para describir la destrucción masiva de hombres y animales por igual. Ya en 1516, al publicar las tres primeras décadas de *De Orbe Novo*, Pedro Mártir de Anglería echó mano de la metáfora cinegética al describir las persecuciones y matanzas de indígenas, perpetradas por los españoles desde el comienzo mismo del proceso de la conquista americana. Pedro Mártir distinguió, en principio, las muertes de los indígenas de las de los invasores, pues utilizaba el verbo latino *trucidare*, que significa matar violentamente, como lo hacen los cazadores, para referirse a los asesinatos sufridos por americanos, mientras que optaba por el más neutro verbo *intermere* para describir las muertes padecidas por europeos.[98] La metáfora cinegética es aun más explícita en varios pasajes de las Décadas I y IV, donde De Anglería relata cómo los aborígenes escapaban frente a los conquistadores a la manera de liebres perseguidas por perros de caza.[99] La *Historia general de las cosas de Nueva España*, compilada por Bernardino de Sahagún entre 1540 y 1585, nos da otro buen ejemplo de este uso. Los informantes indígenas de Sahagún relatan la masacre de Pedro de Alvarado en un templo, durante una ceremonia: "Inmediatamente cercan a los que bailan, se lanzan al lugar de los atabales, dieron un tajo al que estaba tañendo, le cortaron ambos brazos. Luego lo decapitaron, lejos fue a caer su cabeza. Al momento todos acuchillan, alancean a la gente y le dan tajos, con las espadas los hieren. […] Y había algunos que aún en vano corrían, iban arrastrando los intestinos y parecían enredarse los pies en ellos. Anhelosos de ponerse a salvo, no hallaban a donde dirigirse".[100]

97 Father Quinn, jesuita, cit. en Peter Berresford Ellis, *Hell or Connaught. The Cromwellian colonisation of Ireland. 1652-1660*, Belfast, Black Staff Press, 1988, p. 141.

98 Pedro Mártir de Anglería, *De Orbe Novo*, Década II, Libro I. Nos valemos aquí de la valiosísima interpretación de Carlos Enrique Castilla, en su tesis doctoral titulada *La versión española de* De rebus oceanicis et Novo Orbe Decades *de Pedro Mártir de Anglería. Estudio de las operaciones discursivas del traductor*, presentada ante la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán en febrero de 2010, pp. 185-187 (manuscrito).

99 Pedro Mártir de Anglería, *op. cit.*, Década I, Libro I; Década IV, Libro V; en Castilla, *op. cit.*, pp. 204-205.

100 *Códice florentino*, XII, XV y ss. Véase también Miguel León-Portilla (ed.), *Visión de los vencidos*, Madrid, Historia 16, 1985.

También en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, publicada por fray Bartolomé de Las Casas en 1552, hallamos un uso intenso de esta fórmula. El relato que hace Las Casas de las masacres perpetradas por los españoles en la Isla Hispaniola narra las atrocidades cometidas por los invasores europeos como una cacería, en la que los indios son inocentes animales cazados y los españoles resultan asimilados, por la ferocidad, a sus propios perros de caza, tal cual lo había hecho ya Appiano. Así, leemos:

> Y porque toda la gente que huir podía se encerraba en los montes y subía a las sierras huyendo de hombres tan inhumanos, tan sin piedad y tan feroces bestias, extirpadores y capitales enemigos del linaje humano, enseñaron y amaestraron lebreles, perros bravísimos que en viendo un indio lo hacían pedazos en un credo, y mejor arremetían a él y lo comían que si fuera un puerco. Estos perros hicieron grandes estragos y carnecerías.[101]

La fórmula de la carnicería vuelve a ser utilizada para describir la masacre de Cholula, relato en el que encontramos otra característica habitual de las masacres, el engaño de las víctimas, junto con la advertencia de que las "abominaciones" habían sido de tal enormidad, tanto mayores que "todos los pasados y presentes" que era preciso "que espantasen los siglos presentes y venideros".[102] También los conquistadores del reino de Nueva Granada son definidos "insignes carniceros y derramadores de la sangre humana", cuyas obras poseen un carácter demoníaco.[103]

En 1598, la casa De Bry publicó en Frankfurt la primera edición ilustrada de la *Brevísima* de Bartolomé de Las Casas, en latín y en alemán. Como bien ha destacado Anna Greve, el sesgo antihispánico y anticatólico predomina en la iniciativa de separar esta obra del *corpus* principal de los *Voyages*, que los De Bry venían editando desde 1590.[104] Por un lado, la posible popularidad del texto lascasiano en la Europa protestante demandaba una edición más económica y accesible, y es por ello que ambas traducciones fueron publicadas *in quarto*, mientras que los lujosos volúmenes de *America* se editaban *in folio*. Por otro lado, la decisión de publicar la *Brevísima* separada de los *Voyages* respondía también a los temores que generaba en los editores la inclusión de una obra tan controvertida en una colección más amplia: en el caso de que el texto de Las Casas hubiera sido incluido en el *Index librorum prohibitorum*, la colección mayor se habría resguardado y la firma habría resultado menos perjudicada al aparecer aislada la *Brevísima*. El libro finalmente publicado[105] es anticatólico y antiespañol; sus 17 láminas, diseñadas por Jodocus van Winghe y grabadas por Theodor de Bry en persona, reproducen en el contexto americano las imágenes surgidas de las guerras de religión en Europa: estas representaciones se convirtieron en el documento visual definitivo de la crueldad española en América y fueron cruciales para la difusión iconográfica de la condena lascasiana de la colonización española.[106] Sin embargo, es posible afirmar que el impacto aún

101 Bartolomé de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, edición de Consuelo Varela, Madrid, Clásicos Castalia, 1979, p. 81. Las Casas repite el relato de la caza de indios mediante el uso de jaurías en su descripción del reino de Yucatán, *ibid.*, p. 126, y nos recuerda la práctica de tener "enseñados y amaestrados perros bravísimos y ferocísimos para matar y despedazar los indios", *ibid.*, p. 170.

102 *Ibid.*, p. 111. Los españoles son nuevamente mostrados como "bestias fieras" en la descripción de lo acontecido en la Florida, *ibid.*, p. 152, donde, además, el autor se declara "enhastiado" por deber cargar con el relato de "tan execrables y horribles e sangrientas obras".

103 *Ibid.*, p. 163. Igualmente, en su *Historia de las Indias* Las Casas nos recuerda que se observan "siempre, o las más de las veces, o allí en el conflicto, o mayormente andando cuadrillas de españoles a cazar indios por los montes". Bartolomé de Las Casas, *Historia de las Indias*, M. Ginesta, 1875, p. 69. Para otro ejemplo, véase *ibid.*, p. 236.

104 Anna Greve, *Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den Grands Voyages aus der Werkstatt de Bry*, Colonia-Weimar-Viena, Böhlau, 2004, pp. 211-225. La autora entiende que solo en una segunda instancia la obra de los De Bry apuntó a realizar un ataque sistemático contra la acción de los españoles en América. En rigor de verdad, los *Grands Voyages* pretendieron, más bien, dar cuenta de las realidades del Nuevo Mundo en términos de una alteridad cultural y antropológica radical respecto de la civilización europea, que podía ser objeto de una contemplación estudiosa y de una práctica de conquista, legitimada en la barbarie y en la antropofagia generalizadas de sus habitantes. En ese marco, los españoles se distinguían debido a la exageración de la violencia y a la perpetración sistemática del abuso.

105 El título completo de la edición latina es *Narratio Regionum Indicarum per Hispanos Quosdam devastarum verissima: prius quidem Episcopum Bartholemaem Casaum, natione Hispanum Hispanice conscripta, & anno 1551. Hispali, hispanice, anno vero hoc 1598. latine excusa, Francoforti, Sumptibus Theodori De Bry & Ioannis Saurii typis*. El título elegido para la edición alemana fue *Der Spiegel der Spanische Tyrannie*.

106 Puede entonces aceptarse la opinión de Jean Paul Duviols, según la cual, en cuanto parte de una guerra de imágenes, los grabados producidos por De Bry, como el texto de Las Casas, incluyen exageraciones esperables en un panfleto. "Lo mismo puede decirse de los *Desastres* de Goya o de los de Callot: De Bry expresa una indignación que es intemporal". Bartolomé de Las Casas, *La destruction des Indes*, introducción de Alain Milhou, análisis iconográfico de Jean Paul Duviols, París, Chandeigne, 1993, p. 192.

vigente de las imágenes se debe a que la violencia, la crueldad y el desprecio por el otro que transmiten son comprensibles como una mancha para la humanidad toda, que no puede adscribirse a una sola nación o religión.

Los textos de las ediciones latina y alemana de la *Brevísima* publicadas por De Bry no fueron traducidos directamente de la versión española original. El editor poseía una copia de la traducción francesa que, en 1579, Jacques de Miggrode había impreso en Amberes con la intención de fomentar sentimientos anticatólicos en Bélgica y los Países Bajos: los libros de De Bry siguen con bastante fidelidad la obra de Miggrode. Las imágenes que acompañaban a las nuevas traducciones fueron producidas especialmente, aunque algunas se inspiraron en las que ilustraban la *Historia del Mondo Nuovo* de Benzoni en el volumen IV de *America.*[107] En cualquier caso, las representaciones se concentran en los episodios más violentos de la crueldad española y funcionan como una suerte de soporte visual del discurso de Las Casas; enfatizan la tortura y la esclavitud y de ese modo contribuyen a la difusión noreuropea de la leyenda negra. En casi todos los casos, los perpetradores son representados de mayor tamaño que las víctimas, al tiempo que la desnudez o semidesnudez de estas enfatiza tanto su total indefensión como la desigualdad de poder entre ellas y los victimarios. Por su parte, el propio grabador parece reafirmar la intención lascasiana de presentarse como testigo, ya que en todas las representaciones incluidas en la obra el autor de las láminas se sitúa en la posición de dar testimonio de lo ocurrido y transforma a quienes observan las imágenes en espectadores, ellos mismos. No hay testigos dentro de los grabados, el ojo de Las Casas es el de De Bry y, gracias al artificio de la representación, también es el del lector-observador.

La edición de la obra de Las Casas hecha por De Bry inspiró obviamente la primera publicación ilustrada de la *Brevísima* en idioma inglés, producida por John Phillips, sobrino de Milton, quien además incluyó dos dedicatorias, una a Oliver Cromwell y otra a "todos los verdaderos ingleses".[108] La fórmula de la cacería tiene cierto protagonismo allí, pues el editor se

107 Estas semejanzas aparecen, por ejemplo, en la imagen del suplicio de Catzontzin, rey de los tarascos, que los españoles parecen disfrutar, en la p. 55 de la edición latina.

108 *The Tears of the Indians: Being an Historical and true Account of the Cruel Massacres and Slaughters of above Twenty Millions of innocent People; Commited by the Spaniards in the Islands of Hispaniola, Cuba, Jamaica & C. As also, in the Continent of Mexico, Peru & other Places of the West Indies, to the total destruction of those Countries.* Written in Spanish by Casaus, an Eye-witness of those things, and made English by J.P. Deut. 29.15, Therefore thine eye shall have no

refiere a las "*cruel Slaughters and Butcheries of the Jesuitical Spaniards*".[109] La portada, grabada por Richard Gaywood, es una lámina dividida en cuatro compartimientos, en el tercero de los cuales se desarrolla una verdadera carnicería en la que los americanos son descuartizados, degollados y decapitados. La inspiración en las ilustraciones de De Bry es más que obvia. Pero había en Inglaterra una larga tradición que describía a los españoles como cazadores crueles y monstruosos y a los indios como víctimas amables y pacíficas. En su *Discourse on Western Planting*, de 1584, Richard Hakluyt citaba largamente a Las Casas, para concluir que los conquistadores no eran más que tigres, leones, lobos o incluso perros que se habían lanzado sobre los inocentes americanos, explícitamente comparados con corderos.[110] Si proyectamos el análisis hacia los siglos siguientes, todavía en 1911 Alfred Kroebler podía relatar la historia del último indio yahi y citar a un hombre blanco de la zona (Mill Creek, California), que dijo: "Cazaron a Ishi como a un zorro. No sé cómo es que pudieron hacerle semejante cosa a un hombre como él".[111]

La continuada presencia colonial europea en Oceanía y África dio lugar, todavía en el siglo XIX, a verdaderas cacerías de hombres. En Tasmania, los

compassion, but life for life, tooth for tooth, hand for hand, foot for foot. London, Printed by J.C. for Nath. Brook, at the Angel in Cornhill, 1656.

109 *Ibid.*, B.

110 Richard Hakluyt, *Discourse on Western Planting*, Londres, 1584, p. 52: "Tantas y tan monstruosas han sido las crueldades españolas, tan extrañas masacres y asesinatos de esos pueblos tan pacíficos, calmos, moderados y gentiles, junto con los saqueos de ciudades, provincias y reinos que fueron perpetrados de manera impía en las Indias Occidentales, junto con otras cosas no menos terribles, que para ser descriptas exigirían más de un capítulo, especialmente si consideramos que hay muchos libros impresos no solamente por extranjeros, sino también de su compatriota Bartolomé de Las Casas, un obispo de Nueva España. Sí, han sido tan excesivamente extraños, más allá de toda humanidad y moderación, que el mismo ejercicio de ello impulsó a muchos de los españoles crueles que no habían estado en las Indias Occidentales a una especie de éxtasis y confusión. [...] Sobre estos corderos, quiero decir los indios, tan dóciles, tan calificados y dotados por el Creador, como se ha dicho, entraron los españoles, incontenibles, tal como se los conocía, cual lobos, leones y tigres muy crueles, hambreados por mucho tiempo, y no han hecho en esos lugares durante estos últimos cuarenta años, ni tampoco hacen ahora, ninguna otra cosa que no sea despedazarlos, matarlos, martirizarlos, afligirlos, atormentarlos y destruirlos mediante una serie de crueldades extrañas, nunca antes vistas o leídas, hasta un número de más de tres millones de almas que había en la Isla de la Española, y que hemos visto allí que no quedan más que doscientos nativos del lugar".

111 Alfred Kroebler, "Ishi. The Last Aborigine", *World's Work Magazine*, No. 24, pp. 304-308, Nueva York, 1911.

colonizadores, cansados de la resistencia local, organizaron campañas de caza, en las que forzaban a salir a los indígenas de sus lugares como se hace con las presas. Incluso se los capturaba con trampas para animales y luego se los mataba.[112] Según Bruce Elder, durante buena parte del siglo XIX en Australia se podía cazar aborígenes a voluntad.[113] Hallamos algo semejante en el relato alemán de la aniquilación de los herero en la actual Namibia. Los herero se levantaron contra el dominio colonial en 1904, veinte años después de la anexión oficial del territorio por los alemanes. Al comienzo de la rebelión mataron a ciento cincuenta blancos, en general excluyeron mujeres, niños, misioneros y no alemanes, pero circuló la idea de "matanza general de blancos por negros bárbaros".[114] El desafío a la supuesta superioridad blanca fortaleció las actitudes racistas de los colonos. Lothar von Trotha, el comandante del ejército colonial alemán, propuso "acorralar, aniquilar [*vernichten*] y cazar" a los "bárbaros herero" quienes, pensaba, debían "desaparecer de la faz de la tierra".[115] Por su parte, Grober Generalstab afirmó que "no se ahorraron esfuerzos para privar al enemigo de sus últimas reservas de resistencia, como a un animal medio muerto, se lo cazó de pozo de agua en pozo de agua hasta que devino una víctima letárgica de la naturaleza de su propio país. El Omaheke, carente de agua, completó el trabajo de las armas alemanas: la aniquilación del pueblo herero".[116]

Parece evidente que tanto desde el punto de vista legal cuanto del análisis histórico, las políticas desplegadas por el dominio colonial alemán en la actual Namibia pueden ser definidas como un genocidio. No es difícil descubrir evidencias de que, también desde el punto de vista de la produc-

112 Clive Tunbull, *Black War: The Extermination of the Tasmanian Aborigines*, Melbourne, FW Cheshire, 1948.

113 Bruce Elder, *Blood on the Wattle: Massacres and Maltreatment of Aboriginal Australians since 1788*, NSW, Holland Press, 1998.

114 T. Dedering, "'A Certain Rigorous Treatment of All Parts of the Nation'. The Annihilation of the Herero in German South West Africa, 1904", en Mark Levene y Penny Roberts, *The Massacre in History* (eds.), Nueva York, Berghahn Books, 1999, pp. 205 y ss.

115 Cit. en Gerhard Pool, *Samuel Maharero*, Windhoek, Gamsberg Macmillan, 1991, p. 251.

116 Grober Generalstab, *Die Kampfe der deutschen Truppen in Sudwestafrika*, Berlín, 1906, I, p. 211. Esa deshumanización de los herero estaba lejos de ser compartida por todos los representantes del Estado colonizador: un ex juez de la colonia sugería proletarizarlos "respetando sus derechos humanos y pagándoles salarios justos". Victor Fuchs, *Ein Sedelugsvorschlag fur Deutsch Sudwestafrika*, Berlín, 1905, p. 27. Es explícito que la defensa de sus "derechos humanos" no es una reflexión anacrónica proyectada desde el presente.

ción simbólica de los perpetradores, hay similitudes entre ese proceso y los otros intentos de eliminación de un grupo étnico, nacional, racial o religioso en cuanto tal, de los que fue testigo el siglo XX. En todos estos casos, los "otros" han sido deshumanizados y animalizados de modo condenatorio, incluso acusados de contaminar al "nosotros": la masacre adquiere entonces un contenido simbólico purificador, como en el caso de los 12 000 armenios asesinados en Harput en 1895, quienes fueron, según un soldado turco, "comida para los perros".[117] Durante la marcha forzada y el genocidio de 1915, víctimas y testigos escucharon a los turcos afirmar que "estos infieles son ingratos, que han conspirado contra el Estado turco. Son perros y merecen el castigo que recibirán. Debemos masacrar a los de su tipo, solo de ese modo el pueblo turco podrá respirar".[118] Estas palabras se asemejan de manera notable a las referencias a los judíos a manera de "bacilos" o "alimañas" durante la *Shoah*,[119] que constituyen una expresión radical del intento de transformar a las futuras víctimas en animales y llegan al extremo de su insectificación o microbización.

El paralelo entre los animales y los judíos, elegidos como blanco del odio colectivo, es bien conocido. Ya en abril de 1933, durante una "Vigilia del pueblo de Hesse", en la plaza de la Ópera en Kassel, a un costado del Fridericianum, los nazis instalaron un corral de alambres de púa y encerraron un asno dentro de él. Un SS, un SA y un policía custodiaban el recinto mientras el público se reunía para divertirse con la visión del pobre animal. La consigna explícita era: "No sea burro, no compre nada a los judíos". Se conserva una fotografía directa del acontecimiento, que la artista croata Sanja Ivekovic colocó en el centro de una instalación en la *Documenta* de Kassel, celebrada entre junio y septiembre de 2012.[120]

El propio Himmler, al comentar el papel de las SS en los territorios ocupados, afirmó:

117 Vahakn Dadrian, *The History of the Armenian Genocide*, Oxford, Berghahn, 1976, p. 159.

118 Sahen Derderian, *Death March. An Armenian survivor's memoir of the genocide of 1915*, Manjikian, Studio City CA, 2008, p. 10.

119 Hans. F. K. Gunther, "The Nordic Race as an Ideal Type", en *Nazi Culture: A Documentary History*, ed. por George I. Mosse, Nueva York, Schocken Books, 1966, pp. 61-65.

120 Pueden consultarse al respecto los sitios de Internet sobre la *Documenta* 2012: <http://documentiert.wordpress.com/tag/sanja-ivekovic/>; <http://www.noz.de/deutschland-und-welt/kultur/66261734/documenta-13--sehenswert-10-die-allgegenwart-der-gewalt>, visitados el 15 de febrero de 2013. Agradecemos este dato a la colega Mariela Vargas.

Un principio básico debe ser el gobierno absoluto del hombre SS: debemos ser honestos, decentes, leales y mantener la camaradería con los de nuestra sangre, pero con nadie más. Lo que ocurra con los rusos o los checos no me interesa en lo más mínimo. Si esas naciones viven de manera próspera o estiran la pata [Himmler utiliza el verbo "*verrecken*", propio de la jerga de los carniceros] me interesa solamente en cuanto los necesitamos como esclavos para nuestra cultura. Si diez mil mujeres rusas mueren de agotamiento mientras construyen una trinchera antitanques, solo me interesa en cuanto la trinchera pueda estar lista para defender a Alemania. Los alemanes somos el único pueblo del mundo que tiene una actitud decente hacia los animales, y también la tendremos hacia estos animales humanos. Pero es un crimen contra nuestra sangre preocuparnos por ellos y darles ideales, lo que podría causar que nuestros hijos y nietos enfrenten tiempos más difíciles en su trato con ellos.[121]

Parte de ese esfuerzo de justificación ideológica surgía de una familiaridad con el caso armenio y de una comparación de los judíos con el pueblo que había sido víctima de los turcos. Alfred Rosenberg, uno de los ideólogos del nazismo, clasificaba a los armenios junto con otros "pueblos-desecho", como los judíos.[122] Para Hitler, "solo una pura conciencia del racismo puede asegurar la supervivencia de nuestra raza, estamos obligados a introducir una legislación que pueda eliminar la infección racial, y esta infección no es causada solamente por judíos. Cuando informemos al pueblo alemán acerca de esta legislación racial, debemos concebirla como aquella que tiene la tarea de proteger la sangre alemana no solamente de la sangre judía, sino también de la sangre armenia".[123] En una carta del 22 de febrero de 1942 dirigida a Himmler, Hitler se mostraba convencido de que "el descubrimiento del virus judío es una de las grandes revoluciones que han tenido lugar en el mundo. La batalla en la que nos encontramos hoy es del mismo tipo que la que emprendieron Pasteur y Koch. Muchas enfermedades tienen su origen en el virus judío".[124] En 1943, Hitler iría incluso más allá. Siguiendo la idea de Rosenberg de que los persas habían sido alguna vez arios puros que, por la influencia corruptora de los judíos, se habían convertido en otros pueblos como los armenios, afirmó que los judíos "son puros parásitos, tenían que ser tratados como el bacilo de la tuberculosis, con el que un cuerpo sano puede verse infectado. Esto no era cruel, si uno recuerda que incluso criaturas inocentes de la naturaleza como liebres y venados tienen que morir para que no causen daño. ¿Por qué deberíamos preservar más a las bestias que querían traernos el bolchevismo? Las naciones que no se deshacen de los judíos perecen".[125] Estas ideas no estaban en modo alguno limitadas a las discusiones de alto nivel entre jerarcas nazis y eran parte esencial de su esfuerzo de propaganda. El 15 de abril de 1943, el tabloide *Der Stürmer*, dirigido por Julius Streicher, publicó una imagen titulada "Patógenos". En ella, se observa un microscopio bajo cuya lente hay diversos "agentes contaminantes": estrellas de David, signos de dólar, hoces y martillos, triángulos con los que los nazis señalaban a los homosexuales, etc. La didascalia refiere, nuevamente, al riesgo de contaminación de la sangre alemana, que solo puede mantenerse sana si se conserva pura.

Pero también los defensores de las víctimas emplearon la metáfora. En 1942, Jan Karski envió un cable al Congreso Mundial Judío de Nueva York, en el que se leía: "Los hombres de la Gestapo piden dinero para una cacería más veloz de los fugitivos. *Stop*. Miles de víctimas diarias en toda Polonia. *Stop*. Crean lo increíble".[126] El testimonio de los deportados a los campos de trabajo, concentración y exterminio confirma tanto que las condiciones de traslado y el modo en que eran tratados se asemejaba al usado con animales, cuanto que los soldados alemanes con los que entraban en contacto se referían a ellos como ganado. El relato de una polaca deportada de Gdynia deja en claro que las condiciones de transporte coincidían palmo a palmo con las aplicadas a animales y que, al llegar y descubrir que los hombres y las mujeres así hacinados no habían muerto, los soldados se preguntaban: "¿Cómo es que estos cerdos no han muerto todavía?".[127] Stanislav Rozycki, por su parte, describió a los habitantes del

121 J. Noakes y G. Pridham (eds.), *Nazism. A Documentary Reader: 1919-1945*, Exeter, University of Exeter press, 1998, vol. 3, "Foreign Policy, War and Racial Extermination", p. 311.

122 A. Rosenberg, *Der Mythus das zwangstigsten Jahrhunderts*, Munich, 1930, p. 213.

123 H. Picker, *Hitlers Tischgespräche im Führerhaptquartier*, 3ª ed., Stuttgart, Seewald, 1977, p. 422.

124 *Hitler's Table Talk 1941-1943*, introducción de H. Trevor Roper, Londres, Widenfeld and Nicolson, 1973, p. 332.

125 *Trial of the Major War Criminals Before the International Military Tribunal*, Nuremberg, 14 de noviembre de 1945-1 de octubre de 1946, vol. IX, p. 617; discusión entre el *Führer* y el regente húngaro Horthy el 17 de abril de 1943, GB-283 aceptado por Göring como válido.

126 E. Thomas Wood y Stanislaw M. Jankowski, *Karski: How One Man Tried to stop the Holocaust*, Nueva York, John Wiley, 1994, p. 150.

127 "El 17 de octubre de 1939, a las 8 de la mañana, escuché que alguien golpeaba la puerta de mi departamento. Mi criada tenía miedo de abrirla, por lo que fui yo misma a la puerta. Allí encontré dos gendarmes alemanes, quienes me dijeron

gueto de Varsovia como "figuras pesadillescas, fantasmas de lo que habían sido seres humanos, miserables desposeídos, restos patéticos de una humanidad que ya no está allí. Uno se ve afectado por un cambio característico que se aprecia en sus rostros. Como resultado de la miseria, la malnutrición, la falta de vitaminas, aire fresco y ejercicio, de las preocupaciones, los infortunios anticipados, el sufrimiento y la enfermedad, sus caras tienen un aspecto esquelético. A ello se suma una expresión asustada, intranquila, apática, resignada, como la de un animal cazado".[128] Según otros testigos, "cotidianamente llegaban buses al gueto, que traían soldados a visitarlo como si fuera un zoológico. Se comportaban como quienes provocan animales salvajes: frecuentemente, los soldados golpeaban a los caminantes con látigos, o iban al cementerio a tomar fotografías".[129]

Leo Etinger, profesor de psiquiatría y sobreviviente de Auschwitz, sostuvo, respecto del fenómeno de la anestesia emocional que supuestamente permitía sobrevivir el horror, que quienes estaban en mejores

con dureza que tenía que prepararme para partir con mis hijos y todos los habitantes de la casa. Cuando dije que tenía niños pequeños, que mi marido era un prisionero de guerra y que no podía aprontarme para viajar en tan corto tiempo, los hombres respondieron que no solamente debía estar lista, sino que el departamento tenía que quedar limpio, los platos lavados y las llaves en los armarios, de modo que los alemanes que se mudarían a mi casa no encontraran ningún problema. En pocas palabras, declararon además que solo podía llevar conmigo una valija de no más de cincuenta kilos de peso y un bolso de mano pequeño con comida para unos pocos días. Al mediodía vinieron de nuevo y nos ordenaron que saliéramos de la casa. Grupos parecidos de gente estaban parados frente a sus hogares. Tras algunas horas de espera, llegaron camiones militares y fuimos obligados a amontonarnos unos sobre otros, con gritos hostiles y golpes. Luego nos llevaron a la estación de tren, pero solo por la tarde nos amontonaron en los vagones de carga roñosos y sellaron las puertas. En esos vagones, la mayoría de los cuales estaban cargados con cuarenta personas, pasamos tres días sin posibilidad de salir. En mi vagón había seis chicos de menos de diez años y dos hombres viejos, y como no nos dieron paja ni vasos, nos vimos obligados a aliviar nuestras necesidades en el vagón, por lo que si no hubo muertos allí mismo fue solamente porque no estaba demasiado frío y el viaje solamente demoró tres días. Nos descargaron medio muertos en Czastochowa, donde la población local nos ayudó de inmediato, pero los soldados alemanes que abrieron el vagón exclamaron: '¿Cómo? ¿Estos cerdos polacos todavía están vivos?'". Ministerio de Información de Polonia, *The German New Order in Poland*, Londres, 1942, p. 181.

128 T. Bernstein *et al.* (eds.), *Faschismus Getto Massenmord. Dokumentation über Ausrottung und Widerstand der Juden in Polen wahrend des zweiten Weltkrieges*, Frankfurt, 1960, p. 181.

129 T. Szarota, *Warchau unter dem Hakenkreuz*, Paderborn, Verlag Ferdinand Schoningh, 1985 (1942), p. 46.

condiciones de desarrollar mecanismos para lidiar con el asunto eran quienes podían conservar su personalidad y su sistema de valores, incluso en condiciones de completa anomia. Sobre todo las personas que gracias a su profesión se mostraban capaces de practicar el interés hacia otros: médicos y enfermeras, "más preocupados por los problemas de otros prisioneros que por los propios. Pero no toda negación era positiva: negar la existencia de una sentencia de muerte general daba resultados, negar la función del campo era equivalente a ser asesinado de inmediato". En ese contexto, el propio Etinger se refería a los vagones de tren en los que llegaban los judíos como "vagones de ganado", mientras otros los definían como "carros de carga".[130]

También en los manuscritos, que los *Sonderkommando* de Auschwitz dejaron enterrados en el campo con el objeto de garantizar que nada de lo ocurrido se perdiera para la memoria, encontramos ejemplos de la fórmula cinegética, en un sentido que reafirma la inocencia de las víctimas y la ferocidad animal de los perpetradores. Zalmen Gradowski destacaba en su cuaderno la ausencia de resistencia de todas las víctimas, "conducidas como corderos al matadero", pues esos hombres protagonizaban "el horrible espectáculo de la transformación de una enorme masa de seres humanos en animales".[131] Por su parte, los nazis eran descriptos como "feroces carniceros modernos, crueles animales bípedos", "bárbaros y salvajes perros".[132] Al mismo tiempo afirmaba su repulsa de una civilización que no había evitado semejante horror: "No desearás más vivir en un mundo donde tales actos diabólicos pueden perpetrarse, huirás del mundo donde vive el hombre. Preferirás los bosques, buscar allí algo que te reconforte entre las bestias más salvajes y feroces, pues nada de eso encontrarás entre los diablos civilizados".[133]

Con esos antecedentes, difícilmente pueda sorprendernos que la cinematografía dedicada al Holocausto también haya echado mano de la cacería para representar lo ocurrido. En 1974 se estrenó *The Odessa File*, en la que Jon Voight interpreta a un periodista que descubre cómo un jerarca nazi logró convertirse en un empresario respetable tras la Guerra. En la

130 Brewster Chamberin y Marcia Feldman (eds.), *The Liberation of the Nazi Concentration Camps 1945. Eyewitnesses Accounts of the Liberators*, Washington, DC, US Holocaust Memorial, 1987, p. 56.

131 AA.VV., *Des voix sous la cendre. Manuscrits des* Sonderkkomandos *d'Auschwitz-Birkenau*, París, Mémorial de la Shoah/Calman-Lévy, 2005, pp. 11 y 27.

132 *Ibid.*, pp. 32 y 57.

133 *Ibid.*, p. 12.

película, puede verse la llegada de los prisioneros a un campo de concentración, donde Eduard Roschman (Maximilian Schell), es definido como "el carnicero" (se lo conocía como "el carnicero de Riga") y es identificado con un ovejero alemán que ladra inmediatamente después de la primera aparición de Roschman.[134] Más aun, el castillo en el que vive el Roschman de ficción en Hindelburg en 1963 (el verdadero murió en Paraguay en 1977) está decorado con trofeos de caza.

También en los documentales se utilizan giros y metáforas reveladoras. En *Auschwitz, The Nazis And The Final Solution*, producido por la BBC en 2005, la fórmula cinegética opera en las imágenes de los campos y guetos registradas por los propios nazis, en las que los prisioneros son arreados y alimentados como animales. Por su parte, Oskar Gröning, un ex SS asignado a Auschwitz, se declara horrorizado por el trato a los recién llegados desde Francia, sobre todo a los niños. Los documentalistas traducen sus referencias a ellos como "it", cosificándolos o animalizándolos: "cuando gritaba, como si fuera un pollo enfermo, lo arrojábamos contra un extremo del carro para callarlo".[135] Otto Pressburger, prisionero de Auschwitz, recuerda que tuvieron que exhumar cadáveres y quemarlos porque se estaban pudriendo: dice que los prisioneros eran asesinados de un modo "peor que si se tratase de animales". En el mismo documental se relata cómo, en abril de 1944, Adolf Eichmann ofreció a Joel Brandt, un judío políticamente activo, "venderle" un millón de judíos. A cambio no quería dinero, sino bienes: 10 000 camiones. Más allá de si las intenciones de venta eran ciertas, ¿implica esto que Eichmann consideraba a los judíos cosificados como mercancía o animalizados como ganado? Ingleses, estadounidenses y rusos rechazaron la oferta, pues la consideraron un "chantaje" que hubiera implicado que les "descargaran una enorme cantidad de judíos" en sus manos. Luego, los alemanes en Budapest ofrecieron permitir que un tren abandonara la ciudad hacia un destino seguro como "gesto de buena voluntad". El precio de cada "pasaje": mil dólares. Teniendo en cuenta que no aceptaban el argumento humanitario, pero sí el monetario, se impone la hipótesis de que consideraban a los judíos una simple mercancía. El convoy (conocido como el tren de Rudolph Kasztner) salió con 1684 judíos el 30 de junio de 1944. La animalización reaparece en el testimonio de Eva Speter, una pasajera del tren, que se refiere a este como un "arca de Noé".

134 Doscientos mil judíos alemanes fueron destinados al campo de concentración de Riga entre 1941 y el fin de la guerra, sobrevivieron solo cuatrocientos.

135 "When *it* screamed, like a *sick chicken*, *it* was bashed into the side of the lory so *it* would shut up".

Maus, el célebre *comic* que Art Spiegelman presentó en dos partes entre 1973 y 1986 ha colocado en el centro mismo de su historia y estilo la metaforización de la experiencia humana en términos animales.[136] Traemos a colación aquí esa obra, en medio de tantos testimonios directos, porque *Maus* es un extraño trabajo de no-ficción, así declarado tanto por su autor cuanto por comentaristas como Marianne Hirsch y el historiador del arte Ernst van Alphen.[137] La obra reeditó el antiquísimo género de la fábula para contar el horror de la *Shoah*, esto es, convirtió en animales a los actores colectivos del genocidio judío en la Europa de la Segunda Guerra Mundial –víctimas, perpetradores, testigos, *bystanders*–. Los judíos fueron transformados en ratones, los alemanes y nazis en gatos, los polacos en cerdos, los norteamericanos en perros y así siguiendo. La elección debió de apoyarse en las tradiciones de la sátira en imágenes que se remonta, por lo menos, a los siglos XVI y XVII, cuando las convulsiones sociales de la Alemania de la Reforma y los avatares de la Guerra de los 30 años hallaron una forma de representación en la enemistad perenne de ratones y gatos. Digamos que, en aquellos momentos, el papel de los roedores solía ser el de las víctimas pero, también, el de los beneficiarios de una inversión que castigaba a los soberbios y reivindicaba a los débiles (campesinos y protestantes contra señores en el siglo XVI, franceses contra españoles e imperiales en el siglo XVII).[138] De todas formas, la viñeta de Spiegelman tomó el *topos* del conflicto de gatos y ratones mas no la variante de su inversión histórica, que la catástrofe del genocidio hizo impensable. Sin embargo, hubo seguramente otros dos factores que llevaron a nuestro *cartoonist* a adoptar el recurso de la animalización de la fábula. Nos referimos, en primer lugar, al uso de ese mismo procedimiento en las ilustraciones de manuscritos judíos de la Biblia y de sus comentarios en los siglos XIII y XIV, con el que, al parecer, se pretendía sortear la prohibición de la fabricación de imágenes del segundo mandamiento (se suponía que semejante veto alcanzaba solo a las figuraciones humanas).[139] En segundo lugar, es posible que el arte clásico de la psicofisonomía a la manera de Gianbattista della Porta, que descubría afi-

136 Art Spiegelman, *Maus. Historia de un sobreviviente. I. Mi padre sangra historia. II. Y aquí comenzaron mis problemas*, Buenos Aires, Emecé, 1994.

137 Marianne Hirsch, "Family Pictures. *Maus*, Mourning and Post-Memory", en *Discourse*, año 15, No. 2, 1992-1993, pp. 3-29. Ernst van Alphen, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1997, pp. 22-24.

138 José Emilio Burucúa, *La imagen y la risa. Las Pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana*, Cáceres, Periférica, 2007, pp. 66-67.

139 Elliott Horowitz, *op. cit.*

nidades de carácter psicológico entre animales y hombres a partir de sus semejanzas físicas, haya tenido también algún peso en la decisión tomada por Spiegelman. Las caras vulpinas, perrunas, bovinas, aquilinas de algunos hombres en particular cargaron de ambivalencias la animalización simbólica al ser extendidas a pueblos y colectividades enteras en el siglo XIX.[140] *Maus* ha evocado esa práctica de la cultura popular con ironía y hasta con paradójica ternura respecto de los judíos-ratones, según demuestra el episodio en el que los padres de Art se ponen caretas de cerdos y simulan ser polacos para salvarse de los nazis, pero Anja, la madre, no puede evitar que le salga el rabito de ratón por debajo del abrigo.[141] Queda claro, por supuesto, que el empleo de la fábula ha llevado a una identificación máxima del mundo emocional entre hombres y animales. El sufrimiento de estos es el sufrimiento de aquellos y viceversa. La identificación se extiende y derrama en una suerte de arabesco (animal-hombre-animal) hasta alcanzar acentos paradójicos cuando el judío-ratón-hombre muere "extrañamente", "como aquel perro".[142] Notemos que, en el animal metáfora del hombre, el punto más alto del dolor está asociado a una vista en escorzo, desde abajo, de las bocas de los ratones que lanzan un quejido o un grito. Tal vez sea lícito pensar que, detrás del estilema, se encuentre el antecedente remoto del gesto del *Laocoonte* como epítome clásico del padecer humano, trasladado por Spiegelman a la expresión animal. Podría pensarse también que el gesto extrapola la desesperación individual del *Grito* de Munch a una angustia colectiva radical.

Pero el uso de la cacería y la comparación entre el sufrimiento animal y humano para relatar masacres reales durante el siglo XX no se limita solo al Viejo Mundo. El lugar donde campesinos guatemaltecos fueron asesinados por el ejército en 1982 fue descripto por un testigo como "un matadero para animales".[143] *Cultural Survival*, una ONG fundada en 1972 que se ocupa de las minorías étnicas y las poblaciones indígenas en riesgo de extinción física, ha documentado la masacre de San Francisco en Guatemala y publicó un libro con testimonios de los sobrevivientes.[144] Uno de ellos afirmó: "Después de matar a los niños comenzaron con nosotros. Primero arrastraron a los viejos y los mataron con cuchillos, como a animales... Luego fue el turno de los hombres en edad de trabajar, los ataron en grupos de diez, los tiraron al piso, le dispararon a cada uno tres o cuatro veces y apilaron los cuerpos en la iglesia". De acuerdo con otro testimonio, el ejército traía a un guerrillero apresado en otra parte "atado como un perro". El relato de la masacre humana se confunde enseguida con el de la matanza de los animales:

> Mataron a tres hombres viejos con un machete, aquí [en la garganta], como se mata a una oveja... Tengo que decirte lo que vi, ya no importa. Todo era muerte... Estaba atrapado como un pez en una red, con otros 15 o 16, hombres y pobres muchachos... [Después de que algunos escaparon por la ventana] los soldados estaban locos de furia... Escapé con la ayuda de Dios, arrastrándome por el piso como una serpiente [cuando ya era de noche y pensaban que estaba muerto]... Estaba cubierto de sangre, como si hubiera matado a un animal. Toda mi cabeza y mi cara estaban cubiertas.

Richard Arens estudió durante más de veinte años la situación de los indios aché y las políticas del Estado paraguayo en relación con ellos. Su conclusión es que "como política oficial, los aché han sido cazados como animales, los sobrevivientes de las cacerías han sido vendidos como esclavos o forzados a vivir en reservas".[145] Por su parte, Norman Lewis escribió "Cacería de hombres, un reporte acerca de la esclavización y el posible exterminio de un grupo de indios en el Paraguay oriental", que se refiere a la situación de los mismos indios guayaki quienes, según Luigi Miraglia, eran obligados a "cazarse" unos a otros.[146] En 2008, *Rupay*, una historieta de Luis Rossell, Alfredo Villar y Jesús Cossio, narró la violencia política en Perú entre 1980 y 1984.[147] En el núcleo de la narración, reaparece nuestro *topos*. Los militares peruanos aterrorizan a los pobres campesinos de Chungui, una aldea andina. Un capitán muestra lo que el ejército planea hacer

140 Francis Galton, *Inquiries in human faculty and its development*, Londres, Macmillan, 1883; Carlo Ginzburg, "Family Resemblances and Family Trees: Two Cognitive Metaphors", en *Critical Inquiry*, No. 30, primavera 2004.
141 Art Spiegelman, *Maus, I, op. cit.*, p. 136.
142 *Ibid., II*, p. 82.
143 Ricardo Falla, *Massacres in the Jungle*, San Francisco, Voulder, 1994, p. 161.
144 Cultural Survival Inc. and Anthropology Resource Center, *Voices of the Survivors. The Massacre at Finca San Francisco, Guatemala*, Cambridge, septiembre de 1983.

145 Richard Arens, "The Aché of Paraguay", en J. Porter, *Genocide and Human Rights*, Lanham, University Press of America, 1982, p. 218.
146 Norman Lewis, "Manhunt: a report on the enslavement and potential extermination of a group of native Indians in eastern Paraguay", *Sunday Times Magazine*, Londres, 26 de enero de 1975; Luigi Miraglia, "'Señuelos' guayaki cazan a sus hermanos 'salvajes'. Diario de un viaje", *ABC color*, suplemento dominical, 23, 1, 1972.
147 Luis Rossell, Alfredo Villar y Jesús Cossio, *Rupay. Historias gráficas de la violencia en el Perú*, Lima, Contracultura, 2008.

a los miembros de la guerrilla. Compara a los comunistas con perros e insta a los campesinos a matar animales como práctica previa para el asesinato de los rebeldes. Un soldado ejemplifica el procedimiento, al tiempo que el capitán grita: "¡Traicionar a la patria es como faltarle a la madre! ¡Quien hace eso es criminal! ¡Abran esos animales!". Más tarde, el jefe del escuadrón obliga a un campesino a repetir la operación asesina. El pobre hombre, quien teme por su propia vida, mata a la bestia, aunque al hacerlo se pregunta: "¿Por qué matar al pobre animalito?". Tras anunciar que "aquí está prohibido tener pena", los militares obligan al campesino a comerse las entrañas del perro.

Durante el genocidio ruandés, la animalización e insectificación de las víctimas alcanzó extremos insospechados. Es conocido el hecho de que los perpetradores hutus comparaban a los tutsis con cucarachas, y que decían optar por el machete como arma y método porque, según su oscura concepción, las víctimas no eran humanas y no merecían que se gastara una bala en terminar con sus vidas. En los relatos de los sobrevivientes, la metáfora de la cacería está bien presente: "Tras cada matanza, mandaban gente a ver los cuerpos para ver quién estaba muerto. Luego, en los días posteriores, te cazaban si pensaban que todavía estabas vivo".[148] Emmanuel Ngezahayo, un maestro de escuela secundaria en Kigali, declaró que en su intento de escapar había tomado la precaución de llevar consigo una radio: "cuando escuché que Radio Rwanda anunciaba mi muerte, me sentí afortunado: significaba que habían dejado de cazarme".[149] El especialista Charles Mironko, por su parte, ha explorado el uso de la institución ruandesa "*ibitero*", que significa literalmente "ataque grupal", como mecanismo para la organización de las matanzas durante el genocidio.[150] Tradicionalmente, *ibitero* era una forma de movilizar solidaridades grupales para la cacería, y Mironko estima que fue también el método preferido por los perpetradores del intento exterminador en 1994: se trataba no solamente de un modo de organización grupal, sino también de un campo semántico asociado con la cacería bajo la autoridad del rey (*mwami*). Cuando los perpetradores utilizan la noción de *ibitero* para narrar sus acciones, buscan justificarlas, por

148 Relato de una víctima en Alison Des Forges, *Leave non to Tell the Story*, Nueva York, Human Rights Watch, 1999, p. 207.

149 Rakiya Omaar y Alex Waal, *Rwanda, death, despair and defiance*, Londres, African Rights, 1995.

150 Charles K. Mironko, "Ibitero: Means and Motive in the Rwandan Genocide", en Susan Cook (ed.), *Genocide in Cambodia and Rwanda: New Perspectives*, New Brunswick y Londres, Transaction Publishers, 2006, pp. 163-191.

cuanto habrían estado autorizadas por una autoridad superior, eludiendo así su propia responsabilidad en el asesinato de inocentes.

Quisiéramos terminar este capítulo con un ejemplo particular, que evidencia las complejidades de la fórmula cinegética. Se trata del caso de la guerra del Líbano, para el que contamos con un conjunto de obras singularísimo y muy reciente: el film animado *Vals con Bashir*, obra de Ari Folman y David Polonsky, premiado en Cannes en 2008 y transformado en *comic* en 2009.[151] En septiembre de 1982, el Líbano estaba sumido al mismo tiempo en una guerra civil y en un enfrentamiento militar con Israel, cuyo ejército había llegado a controlar Beirut, custodiaba los accesos a la ciudad y los campos de refugiados palestinos en su interior, entre ellos Sabra y Chatila. El 15 de septiembre, tras el asesinato del presidente libanés electo, Bashir Gemayel, el ejército israelí logró rodear Sabra y Chatila, estableció puntos de observación en edificios elevados a su alrededor y restringió el ingreso y el egreso de los campos. Los líderes de Kataeb, el partido católico maronita de Gemayel, que controlaban también un importante cuerpo de milicianos, negociaron directamente con Ariel Sharon su ingreso a los campos con asistencia logística israelí.[152] Entre el 16 y el 18 de septiembre de 1982, 1500 milicianos, comandados por Elie Hobeika, se dirigieron a Sabra y Chatila, donde entraron a sangre y fuego. Cientos de civiles palestinos y libaneses de esas zonas presuntamente protegidas fueron masacrados: según las fuentes, las cifras varían entre 400 y 3500 hombres, mujeres y niños asesinados.[153] *Vals con Bashir* narra el intento de Folman, autor del

151 La película mereció también una nominación al Oscar como mejor película extranjera y obtuvo el Globo de Oro en la misma categoría.

152 En 1982, una comisión independiente, cuyo informe fue publicado un año después, llegó a la conclusión de que el ejército israelí tuvo "participación directa o indirecta en la masacre". Seán MacBride, A. K. Asmal, B. Bercusson, R. A. Falk, G. de la Pradelle, S. Wild, *Israel in Lebanon: The Report of International Commission to enquire into reported violations of International Law by Israel during its invasion of the Lebanon*, Londres, Ithaca Press, 1983, pp. 191-192. La propia Comisión Kahan, del gobierno israelí, encontró que Israel era directamente responsable de la masacre y que el entonces ministro de guerra Ariel Sharon lo era en forma personal, acusación que causó su renuncia. *The Beirut Massacre: the Complete Kahan Commission Report*, Princeton, NJ, Karz-Cohl, 1983. Disponible en línea: <http://www.mfa.gov.il/MFA/Foreign%20Relations/Israels%20Foreign%20Relations%20since%201947/1982-1984/104%20Report%20of%20the%20Commission%20of%20Inquiry%20into%20the%20e>.

153 La Comisión Kahan estimó 460 muertos a partir de reportes de "la Cruz Roja libanesa, la Cruz Roja internacional, la Defensa Civil libanesa y los médicos del ejército libanés". La inteligencia del ejército israelí elevó la cifra a entre setecientos y ochocientos, número que la Comisión Kahan consideró que

texto del *comic*, por recuperar sus memorias de la guerra de 1982, cuando era un soldado de infantería de tan solo 19 años, especialmente los recuerdos de su posible participación en la masacre de Sabra y Chatila. Esto transforma la obra en un intento excepcional mediante el que uno de los participantes en el bando de los responsables de la masacre muestra sin ocultamientos el acto feroz cometido. Tanto la película como el *comic* se inician con una serie de cuadros que son particularmente interesantes para nosotros. En lo que luego descubrimos es una pesadilla experimentada por otro veterano israelí de la guerra del Líbano, Boaz Rein-Buskila, una jauría se lanza desenfrenada por las calles de una ciudad y arrasa todo a su paso, causando el terror de los habitantes. Veintiséis cimarrones se detienen ante el edificio donde vive Boaz, ladran, gruñen y aúllan, amenazantes. Pronto nos enteramos de que una de las tareas desempeñadas por el atormentado coprotagonista durante la guerra había sido la de liquidar, en medio de la noche y a balazos, a los perros de las ciudades a medida que el ejército se aproximaba a ellas, pues se quería impedir que sus ladridos delataran la presencia de las tropas a los pobladores desprevenidos. Boaz mató veintiséis animales, el mismo número que los perros en la pesadilla. Las representaciones de brutos reflejan en este caso dos papeles diversos de los humanos en la guerra del Líbano. La ferocidad de los canes que se lanzan tras el personaje sedientos de venganza rememora la de los propios israelíes, responsables de las muertes de los cuzcos durante la invasión. Pero, a la vez, el sufrimiento de los animales, que reciben balas solamente por ladrar ante la presencia de extraños, nos remite inmediatamente a los tormentos experimentados por las inocentes víctimas civiles del conflicto.

La metáfora de la desolación humana encarnada en la de las bestias reaparece una vez más en *Vals con Bashir*. En un momento, el personaje de Folman consulta a una psicóloga, quien le explica que la disociación es uno de los recursos humanos para enfrentar situaciones traumáticas que, de otro modo, se volverían insoportables. Como ejemplo, relata la historia de un soldado israelí, fotógrafo de profesión, quien había logrado

---

"posiblemente sea más ajustado a la realidad" y fue reiterado por la BBC: "Analysis: 'War crimes' on West Bank", 17 de abril de 2002, <http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/middle_east/1935198.stm>. El periodista israelí Amnon Kapeliouk, de *Le Monde diplomatique*, sostuvo que tras la masacre la Cruz Roja debió disponer de 2000 cuerpos y que los falangistas se deshicieron de otros 1500, lo que eleva el cálculo total a 3000 o 3500 víctimas. Amnon Kapeliouk, *Enquête sur un massacre: Sabra et Chatila*, París, Seuil, 1982.

soportar buena parte de la guerra tras convencerse a sí mismo de que veía los horrores de los que era testigo a través del objetivo de la cámara. Sin embargo, en un momento su artilugio colapsa, pues el joven soldado cobra conciencia del horror que se avecina cuando contempla los caballos árabes inútilmente despedazados en el hipódromo de Beirut. Los equinos habían sido masacrados por miembros de las milicias falangistas, aliadas de los israelíes, en su camino rumbo a Sabra y Chatila. La inocencia absoluta de la bestia tendida en el suelo, en cuyo ojo se refleja la silueta del soldado, prefigura una inocencia comparable en las víctimas de la inminente matanza de refugiados.

En el film y en el *comic* impreso, el color es un elemento fundamental para la construcción del significado. Los perros y los hombres agresivos, tanto en el sueño cuanto en la memoria de lo realmente acontecido, están teñidos de un gris azulado y plomizo. El perro que es víctima de un disparo de Boaz tiene, por el contrario, un tono amarillo, procedente de la iluminación nocturna de la aldea, en contrapunto con el negro que lo enfría. Por otra parte, los caballos masacrados en el hipódromo exhiben un color marrón terroso y frío, que solo se aclara en el reflejo sobre el ojo del bruto moribundo. El mismo tinte reaparece en los dibujos de las matanzas de seres humanos en Sabra y Chatila, se expande por decenas de cuadros y desenvuelve allí toda su gama, desde el ocre oscuro, semejante al de los caballos, hasta un amarillo dorado que, sin embargo, permanece frío. Incluso el fotograma que es el cuadro último de la historieta reproduce el cromatismo emocional que hemos descripto. Una luz amarillenta revela la desesperación de la mujer sobreviviente y testigo de la masacre. Las oposiciones formales también despuntan en la tensión entre vistas de lo alto y *close ups*, entre dibujo e imitación de la fotografía. La primera abarca el abanico que va del clímax de la visión aérea de los milicianos que ingresan a los campamentos, en las páginas 99 y 114, al acercamiento máximo del niño muerto luego de la masacre en la página 115 que espeja el primer plano del ojo del caballo, en la página 65. La segunda tensión se funda en una coexistencia de la figuración propia del *cartoon* y de un remedo de la fotografía intervenida, que progresa *in crescendo* en la larga secuencia de la matanza propiamente dicha hasta culminar en cinco fotogramas donde el arte del dibujante deja paso al testimonio de la cámara. En el film original, este mismo desarrollo se materializa en la oscilación entre dibujo animado y video.

Por último, *Lebanon*, una película de Samuel Maoz de 2009, cita el episodio de los caballos de *Vals con Bashir*. En una secuencia escalofriante, el tanque tripulado por soldados israelíes dispara contra la camioneta de un

campesino que transporta gallinas. El hombre mutilado tras el ataque grita desesperadamente "¡Paz!", mientras el oficial jefe se apresta a rematarlo. En la escena siguiente, el tanque y un grupo de soldados de infantería entran en una ciudad, y el artillero apunta su arma contra un burro agonizante. El animal llora al tiempo que exhala su último aliento y un *close up* de su ojo señala la inocencia común, que el animal comparte con el campesino, pero también el sinsentido de la guerra. La secuencia anuncia también la inminente masacre de una familia, víctima tanto de los terroristas cuanto de los israelíes. Las semejanzas con los fragmentos antes citados del *comic* y el film animado son evidentes.

3
La fórmula del martirio

La tradición martirológica cristiana tiene raíces muy antiguas, que algunos autores han remontado incluso a antecedentes helenísticos y judíos.[1] El significado mismo de la palabra *martus*, que en griego designa a una persona que atestigua sobre un hecho conocido a partir de su propia experiencia, es el predominante en las primeras apariciones del término en los textos cristianos. Los apóstoles eran "testigos en Jerusalén, en Judea, en Samaria y hasta lo último de la tierra" de todo lo que habían observado de la vida de Cristo, así como de lo que habían aprendido de sus enseñanzas.[2] Sin embargo, es claro en los primeros usos del término que estos "testigos" cristianos no son testigos comunes, como los que comparecen ante una corte judicial, por cuanto los apóstoles corrían un riesgo al brindar su testimonio y se enfrentaban desde el inicio a la posibilidad de un castigo que podía llegar hasta la muerte por hacerlo: tal el caso de Esteban, quien pagó con su propia vida la constancia en su carácter de testigo.[3] Desde entonces, un mártir o testigo (de Cristo) es una persona que, incluso aunque nunca haya visto o escuchado al divino fundador de la iglesia, está tan

1 David Seeley, *The noble death. Graeco Roman martyrology and Paul's concept of salvation*, Shefield, Reino Unido, JSOT Press, 1990, refiere, por ejemplo, al concepto de la "muerte noble" en la filosofía helenística y a la conocida historia de la resistencia de los macabeos al intento de imposición cultural y religiosa por parte de los seléucidas en el siglo II. Recordemos, por lo demás, que ya en el siglo V, por ejemplo, los atenienses muertos en combate tenían asegurada su deificación: la idea de "morir en la batalla por una causa justa" nunca dejó de estar asociada con el martirio. Ernst H. Kantorowicz, "*Pro Patria, Mori* in Medieval Political Thought", AHR, No. 56, 1950-1951, p. 472.

2 *Hechos*, I, 8. También Pedro se refiere a sí mismo como "testigo de los sufrimientos de Cristo" en 1 *Pedro*, V, 1.

3 *Hechos*, VII.

convencido de las verdades de la religión cristiana que acepta la muerte con tal de no negarlas. San Juan emplea el término en este sentido cuando narra la historia de Antipas, quien tras su conversión del paganismo al cristianismo fue "testigo fiel, muerto entre vosotros donde habita Satanás".[4] Se inicia entonces una lenta deriva por la cual el término mártir fue aplicándose cada vez más de manera exclusiva a quienes murieron por la fe, lo que implicaba un proceso de universalización, por cuanto ofrecían su vida por el salvador de toda la humanidad y no solamente por el mesías de una nación.[5] De esa forma, el acto de martirio desafiaba a los perseguidores, reforzaba la comunidad de los creyentes y, al mismo tiempo, impulsaba la conversión de quienes aún no creían. Es por ello que los Padres de la Iglesia exhortaban a los fieles a considerar la persecución como una prueba divina que los cristianos superaban mediante el martirio. En palabras de Tertuliano, "la sangre de los mártires es la semilla de la Iglesia".[6] Los mártires debían abandonar voluntariamente el mundo material de la carne y transformarse en imitadores de Cristo, incluso en atletas o soldados en una batalla escatológica: de esa forma, recibirían el acceso al cielo como recompensa por su testimonio, constancia y sacrificio.[7] Para el momento en que Eusebio de Cesárea escribió su *Historia Eclesiástica*, en el siglo IV, el martirio se había convertido en un fenómeno de grandes dimensiones históricas y geográficas, lo que hizo posible que Eusebio insistiera en que los mártires y sus acciones habían sido la fuerza que impulsaba al temprano movimiento cristiano y un arma formidable contra la persecución y la idolatría: particularmente los mártires "débiles", como mujeres y niños, humillaban a los enemigos de la iglesia con su constancia.[8] Para los cristianos antiguos, la historia y la memoria de la persecución y el sufrimiento era uno de los apoyos fundamentales de su identidad comu-

4 *Apocalipsis*, II, 13.
5 W. H. C. Frend, *Martyrdom and persecution in the Early Church. A study of a conflict from the Macabees to the Donatists*, Nueva York, Anchor Books, 1967.
6 *Apologeticus Adversos Gentes Pro Christianis*, Migne, PL, I, 257-536, cap. L.
7 Ignacio de Antioquía, *Epistola ad Romanos*, 6; Orígenes, *Exhortation to Martyrdom*; Tertuliano, *Ad Martyres*, Migne, PL, I, 619-0628. Véase también H. A. M. Hoppenbrouwers, *Recherches sur la terminologie du martyre de Tertullien à Lactance*, Utrecht, Dekker & van de Vegt, 1961.
8 *Ecclesiasticæ Historiæ*, Migne, PG, XX, particularmente el libro V, 404-520. También corresponde a Eusebio la distinción entre mártires y confesores (estos últimos habrían mostrado su disposición a morir como testigos, pero finalmente sobrevivieron). Véase Maurice Hassett, "Martyr", *The Catholic Encyclopedia*, vol. 9, Nueva York, Robert Appleton Company, 1910.

nitaria, de manera tal que la narrativa martirológica contribuía a su legitimación.[9] El culto de los mártires, registrado al menos desde el siglo II pero popular en el mundo público solo desde el siglo IV, se vincula claramente con estas cuestiones.[10] Sin embargo, también es cierto que desde el edicto de Constantino y, más aun, con la creciente institucionalización de la iglesia, el fin de las persecuciones casi hizo desaparecer el fenómeno del martirio, salvo en los casos de misioneros en tierras lejanas. Igualmente, se afianza entonces la idea de que "no puede ser mártir quien se encuentra fuera de la iglesia", lo que excluye de inmediato a herejes y cismáticos.[11] Lentamente, las vidas piadosas de los santos pasaron a predominar en los ideales de conducta de los fieles. Eso incluía, por supuesto, las vidas de mártires santos, pero no tanto ya como "atletas perseguidos de la iglesia de Dios que desafían a las autoridades perseguidoras", sino con un énfasis en su comportamiento y su capacidad milagrosa. A partir del siglo VIII, se alcanzó una definición más precisa en términos canónicos del significado del término: el mártir debía enfrentar a la muerte, producida a causa de sus creencias religiosas y provocada por un tercero, pues la víctima aceptaba su destino conscientemente en lugar de abjurar de sus creencias.[12] No es el hecho de la muerte sino las creencias y la actitud del mártir las que lo

9 Elizabeth Castelli, *Martyrdom and Memory. Early Christian Culture Making*, Nueva York, Columbia UP, 2004, p. 24.
10 Véanse Peter Brown, *The Cult of the Saints*, Chicago, Chicago University Press, 1981, y M. Lamberigts y P. Van Deun (eds.), *Martyrium in Multidisciplinary Perspective*, Lovaina, Leuven University Press, 1995. Donald Attwater, *Martyrs. From St. Stephen to John Tung*, Londres, Sheed & Ward, 1958, sostiene que el registro más antiguo de una conmemoración anual de la pasión de un mártir es el de Policarpo de Esmirna; el culto de las reliquias es más tardío (siglo IV). Puede consultarse también H. Delehaye, *Les origines du culte des martyrs*, Bruselas, Société des Bollandistes, 1933.
11 Cipriano, *Liber de Unitate Ecclesiae*, 14 (Migne, PL, IV, 493-520). Para San Agustín, "es la causa y no el castigo lo que hace al mártir" (*Martyrem non facit poena, sed causa*): *Sermón 285*, Migne, PL, XXXVIII, 1283; Eusebio, *Historiae*, *op. cit.*, V, 16-21. Sobre el fin de las persecuciones y la consecuente disminución de las oportunidades para el martirio, se ha afirmado que entre 1254 y 1481 los papas no canonizaron a persona alguna que hubiera experimentado una muerte violenta. Véase André Vauchez, *La sainteté en occident aux derniers siècles du moyen âge d'après les procès de cannonisation et les documents hagiographiques*, Roma, Ecole Française de Rome, 1988, p. 482. Se destacan los ejemplos inmediatamente precedentes y hasta cierto punto excepcionales de Thomas Becket (1170) y San Pedro Mártir de Verona (1252).
12 *Dictionnaire de droit canonique*, ed. por R. Naz, vol. 6, París, Librarie Letouzey, 1957, p. 838.

transforman en tal y garantizan su salvación e inmortalidad. Entre tanto, se reservó el nombre de "confesores" a los santos canonizados solo por la perfección de sus virtudes cristianas, sin muerte violenta de por medio.

Hubo varios martirios colectivos que fueron utilizados para la representación de masacres reales desde el medioevo. El martirio de los diez mil en Capadocia es un ejemplo notorio. En 1508, Alberto Durero pintó un panel monumental para el duque Federico el Sabio de Sajonia. El tema de la masacre prevalece sobre el del martirio, aunque desde el siglo XVI la imagen es conocida como *El martirio de los diez mil*.[13] El predominio de la masacre es evidente en el hecho de que es imposible detectar signo alguno de esperanza en las miradas y los gestos de las víctimas, máxime si comparamos la tabla pintada con la xilografía del mismo tema, grabada por Durero diez años antes.[14] Pues en la lámina, la figura del muchacho flagelado y atado a la columna con otros cuatro compañeros, en el centro de la composición, exhibe la bella calma de los santos (el joven nos recuerda a San Sebastián), a la par que, en el primer plano, vemos un martirio individualizado, el del obispo Acacio, quien sufre el aplastamiento de un ojo por medio de un torniquete. En la pintura, por el contrario, el obispo aparece conversando sin demasiada angustia con su próximo ejecutor y solo una figura, muy semejante a la de un Jesús coronado de espinas que espera su turno para ser crucificado, nos remite con fuerza al sufrimiento y a la idea cristiana de la salvación. Nos distraen los vestidos turcos de los oficiales que comandan la masacre desde la esquina inferior izquierda, mientras un niño juega con un perro junto al príncipe cubierto por un manto azul, una suerte de absurdo emocional en un contexto de semejante horror. Durero incluyó su autorretrato en el cuadro, donde sostiene una cartela con su firma ("*Iste fatiebat anno domini 1508, Albertus Dürer aleman*"), en compañía de su amigo, el humanista Conrad Celtes.[15] Ellos narran y atestiguan mediante imágenes y textos las dimensiones universales de la catástrofe humana, reflejada en las formas naturales de árboles retorcidos y precipicios empinados. El pintor y su amigo se transforman en mártires, en cuanto son testigos gracias a su presencia en la escena pintada.[16] Resulta claro que

13 Óleo sobre madera transferido a tela, 99 x 87 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum.

14 *Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk. Druckgraphik*, ed. por Wolfgnang Hütt, Munich, Rogner & Bernhard, 1971, lám. 1688.

15 Erwin Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milán, Feltrinelli, 1979, pp. 159-161.

16 Victor Stoichita ha marcado una diferencia importante entre esta aparición de Durero como testigo y la presencia del artista simplemente como autor de la

las matanzas que el *Martirologio Romano* ubicaba en la Nicomedia de los primeros años del siglo IV simbolizaron también los padecimientos y sacrificios de las poblaciones europeas, de los cristianos del Mediterráneo oriental en particular, bajo el poder de los turcos. Téngase presente que Eneas Silvio Piccolomini, posteriormente papa Pío II, había llamado al sultán, en 1453, "abyecto jefe" y "bestia feroz", al mismo tiempo que le atribuía la violación de una muchacha y de su hermano y el posterior asesinato de ambos sobre el sagrado altar de Santa Sofía.[17] Entre 1529 y 1530, Pontormo pintó su propia versión del *Martirio de los Diez Mil* para las monjas del Hospital de los Inocentes en Florencia.[18] Si bien la Confraternidad de los Mártires en San Salvatore de Camaldoli había encargado dos frescos con la leyenda de los masacrados en Capadocia para decorar dos lunetas de esa iglesia, uno de ellos al mismo Pontormo y el otro a Perin del Vaga (los dibujos preparatorios se conservan pero los frescos nunca fueron pintados), Pontormo replanteó el asunto en la tabla de la Galería Palatina, con el móvil más que probable de aludir a las atrocidades cometidas por las tropas imperiales, aliadas de los Medici, durante el asedio de Florencia entre septiembre de 1529 y agosto de 1530. Las figuras de los condenados, que se encaminan al suplicio por detrás del príncipe que los condena, podrían ser retratos de los compañeros y amigos del pintor muertos en la represión de los republicanos, desencadenada por quien sería el Granduque Alejandro, cuyos rasgos se dice que despuntan en la cara del mismo príncipe. La relación entre la masacre de la leyenda sagrada y la masacre real coetánea de la vida del artista se ha fortalecido en este caso, de donde podría resultar el desequilibrio espacial de la representación y el desasosiego acentuado que su contemplación produce.[19]

Pero fue la masacre de los santos inocentes la que, desde fines de la Edad Media, se convirtió en la forma prototípica que inspiró la representación en imágenes de masacres reales. Las definiciones estrictas de martirio que sintetizamos antes implican, en principio, alguna dificultad para considerar a los niños como mártires: su inocencia y su pureza los dotaba de cierta santidad, pero su misma infancia podría ser considerada incompatible con

obra en la *Adoración de la Trinidad* de 1511. Véase Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image. An insight into Early Modern Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 205.

17 Agostino Pertusi (ed.), *La caduta di Costantinopoli. L'eco nel mondo*, Milán, Mondadori/Fondazione Lorenzo Valla, s/f, pp. 62-65.

18 Florencia, Galería Palatina, óleo sobre tabla, 67 x 73 cm.

19 Philippe Costamagna, *Pontormo. Catalogue raisonné de l'oeuvre peinte*, París/Milán, Gallimard/Electa, 1994, pp. 207-211.

la constancia y la intención de atestiguar la fe en Cristo.[20] Pese a ello, uno de los ejemplos inmediatos que vienen a la memoria al evocar grandes martirios colectivos es el de los santos inocentes, considerados por algunos como protomártires porque murieron en lugar de Jesús incluso antes de la muerte de este en la cruz, y venerados por los cristianos desde el final del siglo II.[21] La historia, de dimensiones parcialmente míticas por cierto, es conocida.[22] Una vez que los sabios de Oriente evadieron a Herodes tras visitar a Jesús, el monarca "mandó matar a todos los niños menores de 2 años que había en Belén y en todos sus alrededores". Así se cumplió la profecía de Jeremías acerca de Raquel y sus descendientes.[23] Aunque se había producido ya la huida a Egipto y Cristo estaba a salvo, fue la muerte de esos niños la que garantizó la supervivencia de Jesús. Por cierto, no tardaron en surgir dudas respecto del carácter de mártires de los santos inocentes. Por un lado, ellos habían muerto por una fe que no existía aún. Por otro, fueron asesinados antes de su bautismo, de modo que murieron con la mancha del pecado original en sus almas y era difícil pensar en su acceso al cielo. Finalmente, era imposible por su edad que comprendieran la fe, y en consecuencia no pudieron haber muerto dando testimonio de ella. Las respuestas también vinieron enseguida, y tanto Pedro Crisóstomo cuanto Cipriano reivindicaron la niñez de los santos inocentes como una evidencia de la gracia que los hizo mártires, por cuanto "a una edad donde no podían aún luchar, estaban ya listos para llevar la corona" del martirio.[24] El episodio también es mencionado en los textos apócrifos, como el protoevangelio de Santiago, el evangelio del pseudo Tomás, etcétera. Pedro Crisólogo, obispo de Ravena entre 425 y 450, habla ya de la perfidia y de la

20 Patricia Healy Wasyliw, *Martyrdom, murder, and magic. Child saints and their cults in medieval Europe*, Nueva York, Peter Lang, 2008.

21 Francesco Scorza Barcellona, "Infanzia e martirio: la testimonia della più antica letteratura cristiana", en Anna Benvenuti Papi y Elena Giannarelli, *Bambini Santi: rappresentazioni dell'infanzia e modelli agiographici*, Turín, Rosenberg and Sellier, 1991, p. 61.

22 *Mateo*, II, 7-23. Es casi un lugar común en el folklore de muchas culturas que la historia del nacimiento de un gran hombre, anunciado de antemano por algún evento sobrenatural, provoque la furia homicida del monarca que había de ser suplantado. La supervivencia del joven se debe siempre a algún suceso fortuito o a una sanción de los dioses. Piénsese, por ejemplo, en las historias de Gilgamesh, Rómulo y Remo o el propio Ciro el Grande. Al respecto, véase Richard T. France, "Herod and the Children of Bethlehem", *Novum Testamentum*, vol. 21, fasc. 2, abril de 1979, pp. 98-120.

23 *Jeremías*, XXXI, 15.

24 Patricia Healy Wasyliw, *op. cit.*, p. 38.

envidia de Herodes, a la que contrapone la acción salvífica de Cristo.[25] La vitalidad del culto de los inocentes floreció pronto, y estaba en su apogeo en el siglo XVII, cuando Cornelius à Lapide incluyó un extenso comentario sobre el evento, que sigue la evolución de las concepciones al respecto desde los Padres de la Iglesia hasta su tiempo.[26] Nos enteramos de que al menos desde Crisóstomo se atribuía a Herodes una "insaciable furia que se alimenta del celo de un rival a la corona, por la que destrozó, como una bestia salvaje herida, todo lo que se aparecía ante sus ojos, como si fuera la causa de esas heridas". Como contrapartida de esa brutalidad sanguinaria, tanto Herodes cuanto sus propios hijos sufrieron el castigo divino, que los apartó de su reino "poco después de la masacre de los infantes".[27] En consecuencia, y de acuerdo con San León, Herodes era el demonio mismo, que aspiraba a "matar en la infancia a una fe tierna".[28] También de acuerdo con À Lapide, el martirio de los niños se justifica *ex opere operato*, pues por él estos pequeños que aún no habían sido circuncidados fueron liberados del pecado original y justificados. Siguiendo a San Bernardo, "los padres y doctores, y de hecho toda la iglesia enseñan que hay tres clases de mártires: a la primera pertenecen los que, tanto por los hechos cuanto por la voluntad son mártires; la segunda clase es la de quienes son mártires solo en los hechos, como los infantes que son masacrados por Cristo, y la tercera es la de los mártires solo en la voluntad, quienes desean el martirio como lo hizo San Francisco". De ello se sigue que los infantes masacrados por Herodes, por odio a Cristo, eran verdaderos mártires, incluso corderos

25 *Sermo 152 De infantium nece.* "Benditos los que vemos nacidos para el martirio y no para el siglo. Benditos los que cambiaron los trabajos en reposo, los dolores en delicia, las tristezas en alegría. Viven, viven quienes verdaderamente viven y merecen morir por Cristo" (F. Scorza Barcellona, "La celebrazionie dei santi innocenti nella omilettica latina dei secoli IV-VI", *Studi Medievali*, VI, II, 1974, pp. 744-745).

26 *The great commentary of Cornelius à Lapide*, trad. por Thomas W. Mossman, John Hodges, Londres, 1890. Comentario de Cornelius à Lapide a Mateo II, 7-23. Escrito a partir de 1614.

27 "También toda su posteridad, tan numerosa como era, se extinguió por completo con unas pocas excepciones en menos de cien años", como relata Josefo (*Ant. lib* 17, c. 8), quien agrega que todos los hombres eran de la opinión de que esto era efecto de la justa venganza de Dios.

28 Miriam Skey describe con claridad la identificación de Herodes con el diablo en los Padres de la Iglesia (Orígenes, San Juan Crisóstomo), y encuentra luego ejemplos de lo mismo en el teatro medieval inglés. Miriam Skey, "Herod's Demon-Crown", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 40, 1977, pp. 274-276.

sacrificiales, y lo mismo puede decirse de todos los infantes que fueron matados por odio a la fe.

Resulta claro, entonces, que desde el comienzo del culto a los santos inocentes y cada vez más en representaciones posteriores, se destacan la inocencia radical de los niños-víctimas, su debilidad y su completo estado de indefensión. También tiene un lugar prominente la actitud desesperada de sus madres: cada una de ellas, como Raquel en la profecía de Jeremías, "llora a sus hijos y no quiso ser consolada porque perecieron". Por último, Herodes será crecientemente presentado como una bestia, un demonio sanguinario ciego de furia, que comparte varias características con los perpetradores de masacres reales, como el disfrutar de la violencia ejercida o tomarse un descanso luego de la matanza.[29] Esa fuerte y contradictoria carga emotiva aparece ya en representaciones visuales de la masacre incluidas en manuscritos iluminados del siglo x, como el *Codex Egberti*, y vemos repetirse en imágenes inglesas anónimas del siglo xii. Lo mismo puede decirse de la representación del tema compuesta por Duccio di Buoninsegna en uno de los paneles de su *Maestà* (1308-1311), en Siena. En definitiva, a partir del *Trecento*, la masacre de los inocentes se convierte en el escenario de todas las representaciones figurativas de la desesperación y del desgarramiento emocional sin límites (*vide* la versión del tema que pintó Giotto en la Capilla de los Scrovegni en Padua). La masacre mítica se convierte también en metáfora de la real con la llegada de los turcos a las puertas de Europa, por lo que, entre 1450 y 1500, el martirio de los inocentes se transforma en una descripción de los horrores asignados a los otomanos en Constantinopla, en los Balcanes y también en el saqueo de Otranto en 1480. El artista sienés Matteo di Giovanni realizó tres versiones del tema de los inocentes entre 1485 y 1495, en las que se profundiza el parangón entre pasado y presente.[30] La última versión de Matteo, pintada para la iglesia de San Agustín en Siena, donde aún se conserva, fue durante el siglo xvi el modelo iconográfico, no solo para el episodio evangélico, sino también para las representaciones de otras masacres pasadas y coetáneas. En aquella versión, Herodes se parece, tanto en sus ropas cuanto en su aspecto físico, a un sultán turco, de manera que la masacre real se incorpora a la representación de la masacre mítico-bíblica de los inocentes.

29 Particularmente sobre este asunto en representaciones teatrales, véanse Roscoe E. Parker, "The Reputation of Herod in Early English Literature", *Speculum*, vol. 8, No. 1, enero de 1933, pp. 59-67, y Karl Young, "Ordo Rachelis", en *University of Wisconsin Studies in Language and Literature*, No. 4, Madison, 1919, pp. 1-65.

30 AA.VV., *Matteo di Giovanni. Cronaca di una strage dipinta*, Roma, Ali, 2006.

No por ello el rey asesino pierde sus connotaciones diabólicas: recordemos que el propio papa Pío II había hecho de la lucha contra el turco la misión primaria de su pontificado y había comparado a Mahoma con "un anticristo, un hijo del Diablo: [...] si no tomamos las armas y nos movemos contra el enemigo, pensamos que será el fin de la religión. La victoria de los turcos significa la destrucción del Evangelio".[31] La intensidad dramática de la escena, el movimiento espasmódico con el que las madres intentan escapar a la furia homicida de los perpetradores, el llanto de los niños, la confusión de cuerpos apiñados y bañados en sangre y lágrimas, todo indica una matanza fuera de toda comprensión y una violencia sin control. Esta forma repetida de representar en imagen la historia de los inocentes se difundió aun más en la Europa del siglo xvi a partir de la reproducción grabada de muchas de sus versiones, entre ellas una de Rafael.[32]

En 1569 y 1570, Jean Perrissin y Jacques Tortorel produjeron una serie de *quarante tableaux* sobre las guerras civiles en Francia, editada primero en francés y pronto traducida al latín, al alemán y al italiano.[33] Mediante una combinación de texto e imagen, el conjunto representa los eventos acontecidos entre la reunión especial del Parlamento de París en junio de 1559, en la que Anne Du Bourg habló ante Enrique II contra la represión del protestantismo, y la batalla entre hugonotes y católicos en el Ródano en marzo de 1570.[34] Ya en el título de la serie de estampas despuntan el

31 E. S. Piccolomini, *Commentarii*, ed. por L. Totaro, 2 vols., Milán, 1984, pp. 241-245.

32 Véase Robert H. Getscher, "The *Massacre of the Innocents*, an Early Work Engraved by Marcantonio", *Artibus et Historiae*, vol. 20, No. 39, 1999, pp. 95-111. Existieron incluso transposiciones de las imágenes a textos poéticos, como la del poeta napolitano Giovanni Battista Marino (1569-1625), *Strage de gl'Innocenti* (publicado en 1632 aunque escrito en 1605): "En otro lugar (¡ah, qué crueldad!), se ve la contienda de madre y villanos, uno sostiene y arrastra al niño, uno tira de su pie, otro de su brazo, ella arde de pena e ira, él ruge y aúlla, ella se agita y desmaya, y los restos de esa batalla son los restos de un niño desgarrado y golpeado".

33 Sobre la difusión y la recepción de la obra, puede consultarse con provecho R. W. Scribner, *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

34 Jacques Tortorel y Jean Perrissin, *Quarante tableaux ou Histoires diverses qui sont mémorables touchant les guerres, massacres, & troubles, advenues en France ces dernières années. Le tout recueilly selon le tesmoignage de ceux qui y ont esté en personne, & qui les ont veus, lesquels sont pourtraits à la vérité*, Ginebra, Jean de Laon, 1569. El interés de los historiadores por la obra se remonta al siglo xix: *Les grandes scénes historiques du xvie siécle. Reproduction fac-similé du recueil de J. Tortorel et J. Perrissin*, publicado bajo la dirección de M. Alfred Franklin, administrador de la Bibliothèque Mazarine, París, Librairie Fischbacher, 1886.

papel privilegiado del testigo ocular de los hechos –"el todo registrado según el testimonio de los que allí estuvieron en persona y que los han visto"– y una cierta supremacía de la representación visual como vía de acceso a la verdad –"los cuales [hechos] son retratados según la verdad"–. Muy probablemente, Francis Haskell haya dado en la tecla cuando sostuvo que la serie "fue diseñada para ser tendenciosa, pero lo suficientemente realista como para transmitir, tanto a los contemporáneos cuanto a los historiadores, una impresión de autenticidad observada y absoluta".[35] En cualquier caso, la pretensión de imparcialidad de los autores encuentra también sustento en el hecho de que hayan incluido entre los eventos representados el episodio de la *Michelade* en Nîmes, de 1567, una matanza de católicos por parte de protestantes que las historias reformadas del período omitían por completo. Las planchas que retratan las masacres de Sens (12) y Tours (14) representan simultáneamente varios eventos distinguibles, que tienen lugar en una ciudad con edificios semejantes a los incluidos en las pinturas de Antoine Caron. Esta estrategia hace posible la narración de numerosos acontecimientos de una masacre general en un único espacio pictórico, al tiempo que transmite la sensación de un enjambre de asesinos-cazadores sueltos en una ciudad, disminuye la escala de los actos individuales de violencia, hace tolerable el impacto emocional y obliga al espectador a descubrir gradualmente el horror. Notemos, al mismo tiempo, la renovada identificación de los perpetradores con perros de caza en la representación de la masacre de Tours.

En cambio, la estampa que ilustra la masacre de Vassy (1º de marzo de 1562), perpetrada por los hombres del duque de Guisa contra los protestantes y que significó el comienzo de la primera guerra de religión, aproxima al espectador a la violencia. Las víctimas están apiñadas, los hombres se agachan aterrorizados y se cubren las cabezas, las mujeres protegen a los niños. La imagen parece construida a partir de la forma típica de representar la masacre de los santos inocentes. El dibujo de Perrissin muestra a los perpetradores en la posición vertical, con el brazo en alto que blande el arma homicida a la manera de la figura tradicional del luchador victorioso,

Probablemente el estudio más completo al respecto sea Philip Benedict, *Graphic History. The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*, Ginebra, Droz, 2007. Es muy recomendable también Philip Benedict, Lawrence M. Bryant y Kristen B. Neuschel, "Graphic History: What Readers Knew and Were Taught in the *Quarante Tableaux* of Perrissin and Tortorel", *French historical studies*, No. 28, 2005.

35 Francis Haskell, *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, CT, Yale University Press, 1993, p. 86.

mientras que las mujeres y otras víctimas comienzan a desmoronarse, presas de la desesperación y de la angustia. El *pathos* de los niños inocentes era ya visible en la imagen de la masacre de Tours, y ello impresionó fuertemente a los contemporáneos.[36] Pero en este caso, toda la escena despliega una superficie con cuerpos entrelazados en alusión al caos de las matanzas, a la par que presenta el vínculo especial entre los niños inocentes y sus madres que intentan protegerlos y se desesperan ante su muerte inminente. Al mismo tiempo, el duque de Guisa aparece en el centro de la acción, a modo de comandante de la masacre, en tanto que el cardenal de Guisa es retratado como un testigo que observa lo acontecido a buen resguardo. Aunque en el *corpus* icónico-literario de Perrissin y Tortorel las representaciones de la persecución sufrida por los protestantes tienen el objetivo de preservar su recuerdo, la estrategia visual, mediante la asimilación emotiva de los hechos de Vassy con el martirio de los inocentes, apunta a la condena moral de los responsables de lo ocurrido. De todos modos, pese a la confianza expresada por aquellos autores en la capacidad de la imagen para transmitir lo verdaderamente acontecido, es preciso destacar que existe

36 De acuerdo con Philip Benedict en la obra ya citada, la influencia de este grabado en el relato que Agrippa d'Aubigné hizo en *Les Tragiques* de la masacre de Tours es evidente: "La horrenda estampa de la pintura de Tours / eclipsa las otras en las que la multitud / impetuosamente se apresuró a las crueldades / que hubieran conmovido a los gélidos escitas. / Allí, a la vista del Todopoderoso, brilló la imagen / de la mano y el cuchillo asesinos. Allí / Él vio trescientos medio muertos, hambreados durante tres días / tomados de un templo en las afueras y atados / luego entregados a la banda carnicera / que los mató por parejas junto al río; / allí los trágicos gritos en pena surcan el aire, / los niños en el agua se vendían al precio de un escudo, / arrancados a los mercaderes, morían sin conocer / sus nombres, errores y edades, marcas y distinciones. / ¿Qué crimen pueden haber cometido incluso antes de haber vivido? / Era suficiente poder morir para morir./ Era necesario hacer probar los golpes de la matanza / a quienes no habían probado aún el gusto de la vida. / Gritando, temblando, arrastrados al puerto, / en el río y en sus días desparramados ante la muerte, / pretendían alcanzar los pezones de sus madres, / abrazaban las rodillas de los asesinos de sus padres. / [...] De su madre abierta al medio un niño abortado / fue arrojado a las aguas y, llevado por ellas / tan lejos como los ojos podían seguirlo, / levantó un brazo al Cielo para convocar su ira. / Algunos por piedad volvieron a atravesar los cuerpos / con los que el corazón y el espíritu aún se mantenían unidos. / Cuando estos asesinos encontraban un rostro / cuya belleza conmovía su coraje, / el menos duro dejaba caer primero su brazo y luego su acero, / otro lo levantaba, lleno de infierno. / Desafiando el poder de la piedad sobre lo que veía / desnudaba la belleza ante sus ojos / y se regodeaba en ensuciar su blancura viva." *Les Tragiques*, ed. por F. Lestringant, París, Gallimard, 1995, p. 246, la traducción es nuestra.

un texto que sirve de base al grabado de la masacre de Vassy. Se trata del relato del episodio incluido en la edición de 1564 del libro de mártires de Jean Crespin, que a su vez se basa en un panfleto de 1563.[37] Más allá del asunto de las fuentes literarias de las representaciones iconográficas en los *quarante tableaux*, permítasenos destacar que Perrissin y Tortorel apelaron nuevamente a la fórmula del martirio colectivo y a la masacre de los inocentes como modelo en la décima plancha, en la que representan la masacre de Cahors, del 19 de noviembre de 1562. En cualquier caso, y en parte gracias a ese conjunto de representaciones textuales y visuales, Vassy fue considerada muy pronto por los protestantes como "la señal para una masacre general, preparada por nuestros enemigos en todo el reino"[38] y, en consecuencia, como "el comienzo de la tragedia que se desenvolverá a continuación".[39] Hubo, por supuesto, otras masacres, pero Vassy siguió siendo por mucho tiempo para los hugonotes el símbolo del intento de exterminio por parte de los católicos, que "regó las semillas de la guerra civil con sangre de mártires".[40] Esto se debe, al menos en parte, a lo que David El Kenz definió como un impulso ideológico coherente detrás de las imágenes, que las identifica con martirologios protestantes.[41]

Con esos antecedentes, no sorprende demasiado que la fórmula del martirio reaparezca en las representaciones protestantes de la San Bartolomé.

37 *Histoire de la cruauté exercée par Francoys de Lorraine, Duc de Guise, et les siens en la ville de Vassy*, 1562; *Actes des martyrs deduits en sept livres, depuis le temps de Wiclef et de Hus, jusques àpresent*, Ginebra, 1564, 1013-1023. Ya Ernest Lavisse, "Le massacre fait à Vassy le premier jour de Mars 1562", en Alfred M. Franklin (dir.), *Les grands scènes historiques du XVIe siècle*, París, 1886, había advertido que todos los detalles de los grabados, desde el robo de la caja de limosnas hasta la milagrosa supervivencia del ministro, aparecen en ambos textos. La narración católica y realista del evento es distinta: Guisa se habría acercado pacíficamente al granero donde los protestantes celebraban su culto y la respuesta de los hugonotes, que habrían arrojado piedras a los visitantes, desencadenó una suerte de matanza en defensa propia. Guillaume Morel, *Discours au vray et en abbregé, de ce qui est dernierement advenu a Vassi, y passant Monseigneur le Duc de Guise*, París, 1562.

38 Carta de Hotman a Bonifacius Amerbach, 12 de abril de 1562, Universitätsbibliothek, Basilea, MS G. II, 19, fol. 148r, cit. en Donald R. Kelley, "Martyrs, Myths, and the Massacre: The Background of St. Bartholomew", *The American Historical Review*, vol. 77, No. 5, diciembre de 1972, pp. 1323-1342, p. 1328.

39 Etienne Pasquier, *Les Lettres*, París, 1617, IV, 15.

40 Donald R. Kelley, *op. cit.*, p. 1332.

41 David El Kenz, "La sacralisation par l'image, au temps des guerres de religion. Etude comparée des massacres d'un livret calviniste et d'un livret catholique", en Michèle Menard y Annie Duprat (eds.), *Histoire, images, imaginaires, fin XV siecle-debut XX siècle*, Le Mans, 1998.

Muy pronto, Gaspard de Coligny, el líder protestante cuyo asesinato dio inicio a esa matanza, fue presentado como el prototipo del mártir protestante. En las *Memoires...* de Simon Goulart, el almirante herido tras el intento de asesinato aparece ya como un mártir, pues se sostiene que habría dicho: "Estos son los beneficios de Dios, mis amigos. Es obvio que estoy seriamente herido, pero entiendo que es por voluntad de Dios nuestro Señor, y agradezco a su Majestad el que me digne con el honor de sufrir por su santo nombre. Roguemos que me asigne también el don de la perseverancia". Ante semejante declaración, sus compañeros habrían recordado de inmediato el ejemplo de otros mártires, por cuanto "desde los tiempos de Adán y Abraham nadie ha entrado en el reino de Dios sin sufrimiento y perseverancia".[42] Más aun, en el momento de la defenestración, Coligny aparece como un hombre de gran virtud, pues solamente desea perdonar a sus asesinos y salvar a sus amigos.[43] Encontramos la misma descripción de los hechos, así como del carácter y la disposición de Coligny ante la muerte, que lo transforman en un mártir, en una biografía del hugonote aparecida en 1575, muy probablemente escrita por François Hotman.[44] Esa centralidad del martirio parece confirmarse si se consideran las descripciones católicas de lo ocurrido. Una de las más articuladas versiones realistas de la San Bartolomé fue escrita en latín por Guy de Faur, señor de Pibrac.[45] La obra, pronto traducida al francés, propone la existencia de una conspiración protestante liderada por Coligny para asesinar a la familia real. El almirante herido es aquí descripto como un anti-mártir, traidor, iracundo y obstinado. El rey autoriza algunos homicidios para protegerse de un complot, pero el populacho de París, enfurecido, extiende la matanza a las calles de la ciudad. Goulart incluyó el texto en sus *Memoires...* y, en defensa del mártir protestante por antonomasia, pero también de todos los hugonotes "muertos por sorpresa y en un estado de completa inocencia", buscó refutarlo.[46]

42 S. Goulart, *Memoires de l'Estat de France sous Charles IX*, varias ediciones desde la primera, de 1576 (salvo aclaración en contrario, citaremos la obra de Goulart basándonos en la edición de 1578), I, pp. 272-274.

43 *Ibid.*, I, p. 290.

44 *Gasparis Colinii Castellonii, magni quondam Franciae amiralii, vita*, s/l, 1575.

45 *Ornalissimi cujusdam viri de rebus Gallicis ad Stanislaum Elvidium epistola*, París, 1573.

46 S. Goulart, *op. cit.*, I, pp. 600-621. Goulart reitera esas formas en varias ocasiones. Por ejemplo, en 1573 la corte francesa envió una misión diplomática a Inglaterra, encabezada por Albert de Gondi, mariscal de Retz, para explicar la masacre. Según la descripción de Goulart, cuando el enviado esbozó la teoría conspirativa, Isabel le respondió que esa explicación no podía justificar el asesinato de mujeres y niños inocentes. S. Goulart, *op. cit.*, II, pp. 300-301.

La descripción de la masacre general también se insertó pronto, como evento central, en la tradición martirológica protestante. Jean Crespin, el autor del más importante martirologio francés de la época, murió a causa de la peste en 1572, tras lo cual Simon Goulart continuó con la publicación de su obra. Uno de los agregados fundamentales de Goulart al texto de Crespin fue, tal cual hemos dicho, el de un apartado entero sobre las masacres de agosto y septiembre de 1572: las víctimas de la matanza eran, de ese modo, consideradas mártires, en un pie de igualdad con quienes habían sufrido persecuciones y ejecuciones judiciales en las décadas previas. Así, para Goulart, "si llamamos mártires a quienes fueron ejecutados uno a uno por procedimientos legales, ¿no deberíamos denominar igual a tantos miles de excelentes personas martirizadas de un solo golpe, no por un verdugo, sino por una multitud cuyas espadas eran al mismo tiempo demandantes, testigos, jueces, sentencias y verdugos, en una de las más extrañas crueldades perpetradas contra la iglesia que jamás se haya visto?".[47] Crespin se había ocupado, ante todo, de recopilar la historia de mártires individuales, que habían de convertirse en ejemplo para los hugonotes. Goulart, en cambio, extendía la categoría de mártir para incluir también a herejes medievales anónimos quienes, como las víctimas de la San Bartolomé, habían sido perseguidos colectivamente.[48] Son varios los pasajes en las *Memoires...* de Goulart que insisten en la piedad de las víctimas, presentadas como valientes y comprometidas con su fe, y en el salvajismo de los asesinos, que encuentran placer en la mutilación de los muertos durante la San Bartolomé. Por ejemplo, cuando Quentin Croyer, de Meaux, "vio que muchos de sus compañeros estaban siendo masacrados, cayó de rodillas y rogó a Dios que perdonase a los asesinos, algo que solamente les hizo reír. Le dieron cinco o seis cuchilladas, ante lo cual este buen personaje, invocando a Dios con voz firme, dejó escapar su espíritu".[49] Las profusas descripciones que Goulart hizo de las violencias perpetradas por católicos contra niños enfatizan el vínculo propuesto entre estas matanzas francesas y la masacre de los santos inocentes.[50] Más aun, el autor incluye en sus *Memoires...* epigramas de Beza que refieren a la destitución de Herodes "cubierto de sangre".[51] Esa forma de representar la San Bartolomé no se encuentra solamente en los textos editados y producidos por Goulart. El *Comentario sobre el estado de la religión* escrito por Jean Serres en 1572 afirma, en un intento de "producir un relato verídico de lo ocurrido en Francia en lo referente a la religión", que los fieles de la "buena causa eclesiástica" fueron víctimas de la "iniquidad e injusticia del adversario", y "los mártires fueron arrojados a sus tumbas por otros medios que la guerra, por la perfidia anticristiana de los Guisa, quienes [...] se sirvieron para sus tiranías y crímenes del nombre y la autoridad del rey".[52]

Véase Robert M. Kingdon, *Myths about the St. Bartholomew's Day Massacres. 1572-1576*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988, pp. 125 y ss.

47 Jean Crespin, *Histoire des Martyrs persecutez et mis à mort pour la verité de l'Evangile, depuis le temps des Apostres jusques à l'an 1574*, Ginebra, 1582, 704v. En las *Memoires...*, Goulart insiste en la configuración martirológica para representar la San Bartolomé, lo que implica sumar también la memoria de las víctimas inocentes y el castigo divino de los perpetradores: "La memoria de las masacres cometidas en varias ciudades de Francia en los meses de agosto y septiembre de 1572, grabada en los corazones de un infinito número de hombres, hizo que muchos desearan que la traición de los autores de estas masacres no quedara oculta en las sombras del olvido y que los perpetradores de estas abominables crueldades fueran castigados como lo merecen. De modo tal que cuando agrade a Dios el bendecirnos con una buena paz en la que se haga justicia, la sangre inocente, derramada con tanta inhumanidad, logrará la venganza de los culpables". S. Goulart, *op. cit.*, I, pp. i-iv.

48 Véase Brad S. Gregory, *Salvation at Stake*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1999, pp. 191 y ss. Crespin ya había discutido el caso de la matanza de los valdenses de Provenza en 1545 en sus ediciones de 1555 y 1564, pero Goulart lleva el argumento más lejos y sostiene que las víctimas de la masacre "murieron por la persecución, durante la cual cada uno de ellos sufrió martirio", pese a que "algunos estaban menos firmemente asentados en el conocimiento de Dios que otros" (Jean Crespin, *Histoire des Martyrs persecutez et mis à mort pour la verité de l'Evangile, depuis le temps des Apostres jusques à l'an 1574*, *op. cit.*, p. 3).

49 S. Goulart, *op. cit.*, I, p. 330. Son muchas las descripciones semejantes, entre ellas la del asesinato de Jacques l'Anglois en Lyon: según el relato de Goulart, en un puente sobre el río Saône, fue ejecutado de un hachazo en el abdomen y le vaciaron los ojos con una daga; pese a ello, cuando lo tiraron desde el puente, alcanzó a decir tres veces "Jesús, nuestro señor, ten piedad de nosotros". S. Goulart, *op. cit.*, I, p. 359.

50 Por ejemplo, "un niño pequeño, que jugaba y sonreía, fue apuñalado por un bárbaro diabólico, quien luego lo arrojó al agua". S. Goulart, *op. cit.*, I, p. 313. Véase también el relato del asesinato de M. Pierre de l'Oiseleur, su mujer y sus siete hijos "que no tenían más que sus camisas" en Rouen (*ibid.*, I, p. 490).

51 *Ibid.*, II, p. 26.

52 La San Bartolomé, narrada en el capítulo x, "debe permanecer en nuestra memoria, como si estuviera impresa sobre ella una nota de infamia perpetua en los términos de la ley común. Por tanto, no es posible que la franqueza simple y verídica de una historia que sale ahora de la boca de todos los hombres no implique la maldición de un juicio sano e íntegro ante una atrocidad criminal (*facinoris atrocitatem*). El asunto mostrará a nuestros descendientes los efectos del juicio divino, hemos de mantener nuestros relatos de buena fe y simplemente reportar la verdad de las cosas pasadas". Jean Serres, *Comentarii de statu religionis et republicae in regno Galliae*, Ginebra, 1572, s/p. Cit. en Cécile Huchard, *D'Encre*

Es conveniente recordar, de todos modos, que a partir de la San Bartolomé, esa tradición se vio crecientemente politizada. De acuerdo con el propio Beza, "debemos honrar como mártires no solo a aquellos que han conquistado ese título sin resistencia, mediante la paciencia, enfrentados a tiranos que perseguían la verdad, sino también a quienes, autorizados por la ley y por las autoridades competentes, consagraron su fuerza a la defensa de la religión verdadera".[53] Esto parece confirmar la hipótesis de Denis Richet, según la cual hubo un cambio en las actitudes protestantes respecto del martirio entre el inicio de las guerras de religión y la San Bartolomé, por el cual la aceptación pasiva del martirio fue lentamente reemplazada por la resistencia.[54] De acuerdo con esta idea, entre Vassy y San Bartolomé la consideración de los masacrados como mártires implicaba que habían muerto por sus creencias religiosas y no por crímenes seculares, en tanto que ese martirio colectivo, con sus connotaciones de inocencia y aceptación del propio destino, era prueba de la continuidad entre la causa protestante y la del cristianismo primitivo (e indicación de su triunfo seguro en el futuro). La San Bartolomé, por su parte, habría transformado la retórica del martirio aplicada a la descripción de la masacre, de tal forma que al énfasis en el sacrificio, la inocencia y el sufrimiento, que nunca desaparece del todo, se sumó una apelación militante a la participación en pos del cambio político: si un gobierno tiránico amenazaba a los hugonotes (y por ende a la "verdadera iglesia") con un martirio exterminador, la resistencia se convertía en un deber.[55] Parece evidente el papel de las masacres y sus representaciones en esa transformación, pero para probar esta idea es conveniente trazar el mapa de las concepciones del martirio por parte de los protestantes antes de tal proceso, lo que nos permitirá además entender mejor el éxito de la fórmula del martirio para la representación de las matanzas. Puede afirmarse que existía un complejo martirológico específicamente protestante francés, una de las bases de la identidad hugonote. Más concretamente, ese rasgo identitario se materializaba en martirologios como el de Jean Crespin, donde la acumulación

et de sang. Simon Goulart et la Saint-Barthélemy, París, Honoré Champion, 2007, pp. 80 y ss.

53 Th. Beza, *Du droit des magistrats*, Ginebra, 1574, edición crítica de R. M. Kingdon, Ginebra, 1970, p. 67.

54 D. Richet, "Aspects socio-culturels des conflits religieux à Paris dans la seconde moitié du XVI siècle", *Annales E.S.C.*, xxxii, 1977, pp. 768-9, 785 n. 40.

55 Es obvio que parte de la continuidad proviene de la idea de que la persecución y el martirio, ligados indisolublemente a la confesión de Cristo, son las marcas de la verdadera iglesia.

de detalles sobre cada martirio era el sustento histórico de la causa protestante. No solo eso, sino que había en estas obras una insistencia repetida en la transmisión visual de la información, semejante a la proclamada por Perrissin y Tortorel: para Crespin, los lectores "tendrán en la memoria y a la vista ante sus ojos los ejemplos de quienes defendieron las verdaderas enseñanzas del hijo de Dios".[56]

Por supuesto, se habían publicado martirologios casi desde el comienzo de la cristiandad, entre ellos los textos de algunos Padres de la Iglesia. Pero, como consecuencia de la Reforma, las facciones en que se dividió la comunidad cristiana europea tendieron a reafirmar sus respectivas legitimidades mediante el desarrollo de cultos de sus propios mártires. Un claro antecedente de los libros de mártires fueron los panfletos que inundaron Europa con denuncias de martirio tras las primeras ejecuciones legales de protestantes registradas en Bruselas en 1523, y nuevamente cada vez que se registró un hecho de ese tipo.[57] En sentido estricto, sin embargo, la tradición de libros de mártires se inició en la década de 1540, cuando Ludwig Rabus, un luterano alemán, comenzó a compilar su *Historia de los santos*.[58] Esa edición pronto fue seguida por la empresa de Crespin en Francia y la de John Foxe en Inglaterra.[59] De hecho, Brad Gregory ha distinguido tres o

56 Jean Crespin, *Histoire des martyrs*, xxxxiii, cit. en Philip Benedict, *Graphic History. The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*, Ginebra, Droz, 2007, p. 99. En este caso, Benedict usa la edición de Benoit, del siglo XIX, pero la frase aparece ya en la versión del martirologio de 1554 (sp, [ii, v]).

57 Sobre los panfletos iniciales, Hildegard Henestreit Wilfert, "Martyrerflugschriften der Reformationszeit", en *Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit*, ed. por Hans Joachim Köhler, Stuttgart, Klerr Cotta, 1981, pp. 432-445. William Monter estima que entre 1523 y 1600 alrededor de 4500 protestantes y anabaptistas fueron ejecutados como herejes. W. Monter, "Heresy executions in Reformation Europe", en Ole Peter Grell y Bob Scribner (eds.), *Tolerance and Intolerance in the European Reformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 48-65.

58 Primero publicada en latín en 1552 y luego en seis volúmenes en alemán en 1557.

59 *Actes and Monuments* de Foxe se publicó por primera vez en latín en Estrasburgo en 1554 y en inglés en Londres en 1563, pronto se hizo enormemente popular: se publicó otra media docena de ediciones *in folio* hasta 1584 y seis más antes de 1610 (A. W. Pollard *et al.* (ed.), *A Short Title Catalogue of Books Printed in England, Ireland, Scotland and Wales*, 3 vols., Londres, Bibliographical Society, 1976-1991, vol. 1, p. 496). La obra de Crespin se publicó primero como *Livre des martyrs* en 1554, y luego se editó al menos otras 37 veces en francés, latín y alemán hasta fines del siglo XVII (ed. por Ferdinand Vander Haeghen y Marie Thérèse Lenger, *Bibliotheca Belgica*, vol. 1, Bruselas, Culture et civilisation, 1964, pp. 966-982). También se modificó en ese proceso, pasó de ser una colección de hechos de mártires a una historia completa de la Iglesia, lo que se refleja en los

cuatro tradiciones martirológicas afianzadas en el siglo XVI: la protestante (en sus versiones luterana y calvinista), la anabaptista y la católica, mediante la cual cada una de estas iglesias celebraba a sus héroes y rechazaba los ajenos, al tiempo que se afianzaban las distinciones doctrinarias; los herejes de una tradición eran los mártires de la otra.[60] Pese a esas diferencias, un componente común a los textos reformados que se sumaba al heroísmo atribuido a los propios mártires era una concepción de la historia eclesiástica, inspirada en Lutero, Melanchton y Calvino, que remontaba el origen de las iglesias protestantes a los tiempos de Cristo y los apóstoles: las persecuciones contra los fieles eran una evidencia clara de continuidad.[61] En

---

cambios de su título: "Actes" (1554, 1564), "Livre" (1554), "Recueil" (1554, 1555, 1556, 1557, 1561, 1563), "Histoire" (1570). Aunque estos son los ejemplos más célebres, estuvieron acompañados de otros muchos, como Matthias Flaccius Illyricus, *Catalogus testium veritatis, qui ante nostram aetatem reclamarunt Papae*, Basilea, 1556; Antoine de la Roche Chandieu, *Histoires des persecutions et martyrs de l'Eglise de Paris depuis l'An 1557 jusques au temps du Roy Charles neufuiesme*, Lyon, 1563; Heinrich Pantaleone, *Martyrum historia*, Basilea, 1563; Adriaen Cornelis van Haemstede, *De Gheschiedenisse ende den doodt der vromen Martelaren*, 1559. Véase G. Moreau, "Contribution à l'histoire du livre des martyrs", *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, No. 103, 1957, pp. 173-199.

60 Brad S. Gregory, *op. cit.* Véase también R. Kolb, *For all the Saints. Changing perceptions of Martyrdom and Sainthood in the Lutheran Reformation*, Macon, Mercer University Press, 1987. No menos importante, los reformados repudiaban también el papel de los mártires santificados como intercesores ante la divinidad, tradicional entre los católicos y considerado injustificado y escandaloso por los protestantes, quienes insistían en la idea de Cristo como el único redentor de la humanidad.

61 Hans Freiherr von Campenhausen, *Die Idee des Martyriums in der alten Kirche*, Gotinga, Vandenhoeck y Ruprech, 1964. Las ejecuciones de husitas, valdenses y lolardos nunca alcanzaron, cuantitativamente, el nivel de las de protestantes en el siglo XVI. Sin embargo, las descripciones hechas de sus muertes tanto como el conjunto de emociones que despertaban entre los sobrevivientes (rechazo de la maldad de los perseguidores, reivindicación de la santidad de los muertos, de su sufrimiento y de su obediencia a la "religión verdadera") son también indicio de esa continuidad, que los propios martirólogos protestantes reivindicaron destacando entre otras la figura de Jan Hus. Véase Ewan Cameron, "Medieval Heretics as Protestant Martyrs", en Diana Wood (ed.), *Martyrs and Martyrologies*, Oxford, Basil Blackwell, 1993, pp. 185-207. En una carta del 16 de mayo de 1416 a Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini escribió también un relato de la muerte de Jerónimo de Praga, amigo de Hus, en la hoguera. Esa narración se haría famosa como uno de los textos liminares del humanismo renacentista y la libertad de conciencia. Por otra parte, la edición de 1554 de la obra de Crespin se iniciaba con Wyclif, y la primera de Foxe comenzaba con Hus. Solo ediciones

última instancia, el martirio era una forma radical de *imitatio Christi*, e incluso según Crespin podía pensarse a Jesús como "el capitán de los mártires".[62] En contrapartida, el proceso relatado en aquellos textos se presentaba crecientemente ritualizado y estereotipado, pues seguía siempre un modelo retórico y simbólico repetido, en el que los interrogatorios, profesiones de fe, ejecuciones, reacciones de los espectadores y representaciones gráficas contemporáneas se sucedían una y otra vez, lo que despertaba admiración entre los fieles y frustraba las expectativas de las autoridades civiles y eclesiásticas, quienes aspiraban a una retractación para evitar la ejecución. Se convertían así en una poderosa herramienta de la Reforma francesa, por cuanto "la muerte de uno era la renovación de la fe para cientos de otros".[63] Según Shepardson, la retórica del martirio utilizaba la convicción, la constancia y el sacrificio del mártir, y aplicaba estas características personales a las experiencias y concepciones de toda la comunidad calvinista.[64] Por cierto, los católicos no se quedaron atrás y no solamente reforzaron su propia tradición martirológica, sino que también respondieron con la producción de contramartirologios que desmentían que los "herejes" pudieran considerarse mártires.[65] Respecto de estos últi-

---

posteriores incluyeron también a los mártires antiguos, algo que la obra de Rabus hizo desde el vamos.

62 Jean Crespin, *Histoire des martyrs*, 1570, prefacio. Aclaremos de paso que la importancia fundamental del acto de martirio se fortalece con el correspondiente rechazo del nicodemismo, entre otros por parte de Calvino en 1543, quien concebía el ocultamiento de la propia fe como un pecado. J. Calvin, *Petit Traicté monstrant que c'est que doit faire un homme fidèle cognoissant la verité de l'Evangile, quand il est entre les Papistes*, 1543, en *Opera quae supersunt omnia*, ed. por Guilielmus Baum, Eduardus Cunitz y Eduardus Reuss, vol. 6, Brannschweig Schwetschke, 1867, pp. 542-588. Véase Carlos Eire, "Prelude to Sedition: Calvin's Attack on Nicodemism and Religious Compromise", *Archiv für Reformationsgeschichte*, No. 76, pp. 120-145.

63 *Exhortation et remonstrance aux princes du sang et seigneurs du privé counseil du roy, pour obvier aux seditions qui occultement semblent menacer les fideles pour le faict de la religion*, 1561, p. 7.

64 Nikki Shepardson, *Burning zeal. The rhetoric of Martyrdom and the Protestant community in Reformation France, 1520-1570*, Bethlehem, PA, Lehigh University Press, 2007, p. 18.

65 Jacques Severt, *L'Anti-Martyrologie ou Vérité manifestée contre les Histoires des Supposés Martyrs de la Religion prétendue Réformée...*, Lyon, 1622; Florimond de Raemond, *L'histoire de la naissance, progres et decadence de l'heresie de ce siecle*, Ruán, Estienne Vereul, 1622, p. 864. Véase Jacques Marx (ed.), *Sainteté et martyre dans les religions du livre*, Problèmes d'histoire du Christianisme, vol. 19, Bruselas, Editions de l'Université de Bruxelles, 1989, p. 73. Sobre la tradición martirológica católica, tanto romana cuanto dedicada a los martirios católicos

mos, es interesante que las descripciones de las ejecuciones no eran demasiado diferentes de las incluidas en los textos protestantes, aunque la valoración del hecho resultara opuesta.

Quizá pueda pensarse, con Donald Kelly, que este "complejo de mártires" condiciona incluso las acciones de víctimas, perpetradores y testigos cuando se desatan acontecimientos tan excepcionales como la San Bartolomé.[66] Pero incluso si no fuera así, está claro que los comportamientos descriptos en esos textos como propios de los mártires tienen mucho en común con los utilizados, en texto e imagen, para representar lo acontecido en las matanzas durante las guerras de religión. La exaltada inocencia de los mártires, por ejemplo, se vinculaba con su aceptación de la muerte como consecuencia de su compromiso religioso (aclaremos, por supuesto, que esa disposición a la muerte es distinta del suicidio: el mártir no busca la muerte, la acepta como consecuencia de su testimonio y compromiso con la fe).[67] Del mismo modo, tanto los mártires de la temprana modernidad cuanto las víctimas de masacres sufrieron tormentos y muertes horribles: la combinación de creencia religiosa, violencia sobre los cuerpos y comportamiento resignado pero convencido es también común a ambos grupos y a las representaciones que los describen. En ese sentido, el *pathos* del Coligny agonizante, a la vez mártir y héroe, que ya citamos en la descripción de Goulart, tiene mucho en común con aquel del San Pedro Mártir pintado por Giovanni Bellini en 1507, hoy en la National Gallery de Londres: ambos aceptan su destino con un gesto resignado y amable que parece perdonar a sus verdugos. Pese a ello, en ambos casos, el carácter injusto de la muerte, la inocencia de las víctimas y su contraste con la violencia infligida por los verdugos destacan, al mismo tiempo y de manera simétrica, la culpabilidad, la maldad y el carácter demoníaco atribuido a los perpetradores. Los católicos aparecen como perseguidores tiránicos, llenos de "crueldad furiosa en el derramamiento de la sangre de innumerables santos y servidores de Cristo, han asesinado, torturado y atormentado los cuerpos que luego amontonaron en muladares de pájaros y perros, sin piedad, sin medida, sin ningún sentido de la humanidad".[68]

---

en el resto de Europa, véase A. Allison y D. Rogers (eds.), *The Contemporary printed literature of the English Counter Reformation between 1558 and 1640*, 2 vols., Aldershot Scholar Press, 1989-1994.

66 Donald R. Kelley, *op. cit.*

67 Recuérdese que los mártires eran descriptos como "corderos sin culpa", víctimas de "lobos hambrientos" que habían derramado su "sangre inocente" (Chandieu, *op. cit.*, III).

68 John Foxe, *Actes and Monuments*, 1563, B4v.

En parte como consecuencia de esta idea, tanto las representaciones del martirio individual cuanto las de masacres que siguen esta fórmula aparecen en general cargadas de energías apocalípticas: la restauración de la palabra de Dios provocó la furia del Anticristo, que a su turno precedía el Juicio inminente; el florecimiento de los Evangelios se manifestaba en los mártires, cuya persecución anunciaba entonces la segunda venida de Cristo.[69] Por otro lado, el hecho del martirio, como el de la masacre representada en cuanto tal, aparece en textos e imágenes utilizados por quienes toman partido por estos muertos a modo de hechos que refuerzan los lazos de identidad y comunidad entre los fieles. Tal es el efecto que tiene la reproducción en los martirologios de la correspondencia entre los condenados y los fieles que les ofrecían consuelo y aliento, y lo mismo puede decirse del impacto producido por las ejecuciones mismas, como un estímulo a la imitación del comportamiento de los mártires, o bien de la insistencia de quienes narran las masacres como martirios en que lo hacen para evitar la desaparición de la memoria de las víctimas.[70] La injusticia de la persecución y de la muerte, tanto debido a la inocencia implicada por el hecho del martirio cuanto por la circunstancia de que las víctimas de matanzas y ejecuciones aparecían en textos e imágenes como seguidores de la fe verdadera, reforzaba la comunidad contemporánea y también la idea de una comunidad de los reformados perseguidos y masacrados con la iglesia de los primeros cristianos.[71] Esto nos indica una particularidad de la fórmula del martirio que la distingue de la cinegética y, según veremos luego, también de la infernal: su uso es una prerrogativa exclusiva de las víctimas y sus partidarios, y está vedado a las estrategias justificatorias de los perpetradores. No es posible hallar en la figura del mártir la ambivalencia que hace posible, en el caso de las demás estrategias de representación, el uso oscilante de la fórmula.

¿Hasta cuándo se extendió en Francia el predominio de este complejo de mártires? David El Kenz piensa que su potencia como arma retórica y

69 Véase, por ejemplo, Crespin, 1564, a2, a3.

70 "Así vemos cómo los escritos de los mártires funcionan para quienes, después de ellos, los siguen en la misma batalla"; Jean Crespin, *Actes des Martyrs deduits en sept livres, depuis le temps de Wiclef & de Hus, jusques à présent*, Ginebra, 1564, p. 997. Sobre el mismo tema en relación con las representaciones de masacres, en particular la San Bartolomé, véase la nota 89.

71 Véase, por ejemplo, la expresión de esa idea en el martirio de Thomas Haukes, narrado por Foxe en *Actes and Monuments*, 1563, 1159. El hecho de que las víctimas de Vassy fueran masacradas durante una actividad religiosa va en el mismo sentido.

modo de acción efectivo de los protestantes decreció después de la ejecución de Anne Du Bourg en 1559, y que fue reemplazado por el enfrentamiento militar abierto.[72] Sin embargo, la retórica militarista estaba presente desde el inicio en los martirologios protestantes.[73] Además, no solo los martirologios continuaron editándose con gran frecuencia,[74] sino que la penetración de la fórmula del martirio en la conciencia cristiana en general, y protestante en particular, era tan profunda que, tal cual hemos visto, a la hora de representar grandes masacres, en los diez años que van de Vassy a San Bartolomé, la utilización de esa metáfora fue inmediata y repetida. Debe reconocerse, por cierto, que hubo cambios en ese uso, tanto porque hasta 1572 la retórica del martirio se volvió más activa (es lo que piensa Shepardson),[75] cuanto porque luego de esa fecha estuvo cada vez más acompañada de un conjunto de teorías políticas que legitimaban la rebelión.

Pero incluso entonces no desapareció del todo, y la vitalidad del uso del martirio como fórmula para representar masacres se extendió mucho en el tiempo y en el espacio, y trascendió incluso las fronteras entre protestantismo y catolicismo. Los ejemplos son muchos, mencionemos algunos de los más relevantes. En primer lugar, en 1565-1567, Peter Bruegel eligió el tema de los inocentes para una de sus últimas grandes obras. Hay un detalle importante en la versión de esa escena que hoy alberga el Museo de Sibiu en Rumania. El hecho se desarrolla en un pueblo de los Países Bajos, saqueado por jinetes vestidos con el uniforme de las tropas españolas. En un grupo de lanceros, al fondo, distinguimos una figura cubierta con una capa negra, que luce una larga barba blanca, identificada como el duque de Alba, comandante despiadado del ejército invasor.[76] Esto nos presenta otra clara identificación de los perpetradores de la masacre bíblica con aquellos responsables de las matanzas contemporáneas a los tiempos y la experiencia personal del artista. En segundo término, recordemos el

72 David El Kenz, *Les bûchers du roi: la culture protestante des martyrs (1523-1572)*, París, Champ Vallon, 1997.

73 Puede citarse como ejemplo a Chandieu, *op. cit.*, p. 167, quien reproduce una carta del mártir Geoffry Guerin, donde se lee: "*sous la protection & defense duquel nous devons tous batailler, comme vrays champions, & fideles soldats de notre Capitaine*".

74 Debe considerarse que los textos de Tertuliano sobre el martirio se reeditaron, traducidos al francés, en 1564.

75 Nikki Shepardson, *op. cit.*, p. 40.

76 Stanley Ferber, "Peter Bruegel and the Duke of Alba", *Renaissance News*, Renaissance Society of America, vol. 19, No. 3, otoño de 1966, pp. 205-219.

Theatrum Crudelitatum Haereticorum, de Richard Verstegen, publicado por primera vez en Amberes en 1587. En este caso, el conjunto de modelos estéticos y emotivos martirológicos es utilizado por un católico para la representación de matanzas perpetradas por protestantes en Inglaterra, Francia y Alemania. Según David Freedberg, estas ilustraciones y los textos que las acompañan preparan el terreno y las sensibilidades para varias escenas de martirio pintadas por (o atribuidas a) Hieronymus Francken: en un giro interesante, la representación de masacres como martirios refuerza las formas de representar martirios históricos en sentido estricto.[77] Agreguemos el vínculo posible entre al menos uno de los grabados del libro de Verstegen y el *Martirio de San Juan Evangelista*, de Quentin Massys.

En tercer lugar, destaquemos que la conquista española en América también fue representada de este modo en libros protestantes ilustrados, que buscaron vincular la "crueldad infernal" de los conquistadores con la inocencia radical de los indios sometidos a torturas descomunales. Fundamental en este paralelo, que llegó a establecer comparaciones explícitas entre los indios americanos y los mártires protestantes, fueron las diversas ediciones ilustradas de la *Brevísima relación sobre la destrucción de las Indias* del padre Bartolomé de las Casas, cuya obra fue traducida al inglés en 1583 y se difundió con gran éxito en toda Europa desde su publicación, acompañada con grabados, por Theodor de Bry en 1598 en Frankfurt.[78] Las Casas destaca la inocencia de los indios americanos mediante su identifi-

77 Freedberg también menciona entre las posibles fuentes de Francken los textos del *Martyrologium Romanum*, particularmente en la versión actualizada por Baronio en 1586, y el *Trattato de gli instrumenti di martirio*, de Antonio Gallonio, publicado en Roma en 1591, que contiene unas ciento cincuenta páginas de tormentos diversos y horrendos, ilustrados con todo detalle. David Freedberg, "The Representation of Martyrdoms during the Early Counter-Reformation in Antwerp", *Burlington Magazine*, vol. 118, No. 876, marzo de 1976, pp. 128-138.

78 Hemos analizado este caso en profundidad: José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, "El Padre Las Casas, De Bry y la representación de las masacres americanas", en *Eadem Utraque Europa*, No. 10/11, Buenos Aires, enero de 2011, pp. 147-181. Tal relación se hizo incluso explícita en 1656, cuando se publicó la primera edición ilustrada de la *Brevísima* en inglés, evidentemente inspirada en la producida por De Bry, obra de John Phillips, sobrino de Milton. Allí se identificaban las crueldades perpetradas por los españoles en América con las sufridas por los protestantes en Europa, particularmente aquellas obras de los "papistas irlandeses". Bartolomé de las Casas, *The Tears of the Indians: Being an Historical and true Account of the Cruel Massacres and Slaughters of above Twenty Millions of innocent People; Commited by the Spaniards in the Islands of Hispaniola, Cuba, Jamaica & C. As also, in the Continent of Mexico, Peru & other Places of the West Indies, to the total destruction of those Countries*, ed. por

cación con mártires. Más aun, el relato que el dominico hace del asesinato de mujeres y niños trae a la memoria las imágenes de la masacre de los inocentes, muy conocidas por sus contemporáneos.[79] La inocencia de los indios se ve acentuada por la enormidad de las crueldades de los españoles que, según la descripción del autor de la *Brevísima*, no solo eran intencionales y crecientes, sino además tan sistemáticas que se habían convertido en regla.[80] Ambas características, inocencia radical de las víctimas y crueldad sin parangón de los perpetradores, son omnipresentes en el texto. El uso de la fórmula del martirio cristiano para la representación de la masacre aparece en la edición de la *Brevísima*, realizada por De Bry. La encontramos, por ejemplo, en la imagen de la página 36, que corresponde al relato de los indios de Nueva España quemados vivos en su aldea por españoles, quienes seguían la costumbre de "sembrar temor" donde llegaran. La expresión serena, resignada y digna de las víctimas, así como la posición de sus cuerpos y las acciones de los perpetradores, recuerdan los grabados incluidos en el martirologio de John Foxe.[81] La ilustración de la página 59, que representa la historia de los niños arrojados a los perros en Yucatán, también toca la cuerda del martirio cristiano, en este caso mediante la

J. Phillips, Londres, Printed by J.C. for Nath. Brook, at the Angel in Cornhill, 1656, A3.

79 "Entraban en los pueblos, ni dejaban niños y viejos, ni mujeres preñadas ni paridas que no desbarrigaban e hacían pedazos, como si dieran en unos corderos metidos en sus apriscos. Hacían apuestas sobre quién de una cuchillada abría el hombre por medio, o le cortaba la cabeza de un piquete o le descubría las entrañas. Tomaban las criaturas de las tetas de las madres, por las piernas, y daban de cabeza con ellas en las peñas". Bartolomé de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, *op. cit.*, p. 80. La comparación con los mártires es directa en la *Historia de las Indias*: "Allí están los lavadores siempre metidos en el agua y corvados los lomos que se quiebran por el cuerpo y cuando la mina hace agua sobre todos los trabajos es con los brazos y ciertas gamellas de abajo arriba echalla fuera, y finalmente para conjeturar y entender qué trabajo es coger oro y plata debese considerar que los gentiles la mayor pena que daban a los mártires después de la muerte era condenarlos para sacar los metales". Bartolomé de Las Casas, *Historia de las Indias*, M. Ginesta, 1875, p. 74.

80 "Débese de notar otra regla en esto: que en todas las partes de las Indias donde han ido y pasado cristianos, siempre hicieron en los indios todas las crueldades susodichas, e matanzas, e tiranías, e opresiones abominables en aquellas inocentes gentes; e añadían muchas más e mayores y más nuevas maneras de tormentos, e más crueles siempre fueron porque los dejaba Dios más de golpe caer y derrocarse en reprobado juicio". Bartolomé de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, *op. cit.*, p. 88.

81 John Foxe, *Actes and Monuments of these Latter and Perillous Days, Touching Matters of the Church*, también conocido como *Foxe's Book of Martyrs*.

rememoración de la masacre de los inocentes. La joven mujer colgada tras haber intentado proteger a su hijo, tiene a su izquierda al niño agonizante, mientras un cura se acerca al pequeño para bautizarlo antes de su muerte. En el centro de la imagen, un español sostiene de las piernas las dos mitades invertidas de un niño al que ha desmembrado, y alimenta con su carne a dos feroces canes, lo que reintroduce los ya mencionados "perros de caza" y nuevamente acentúa el dramatismo de la representación mediante la convergencia de dos fórmulas, en este caso la cinegética y la del martirio.[82] La crueldad sanguinaria contra los niños aparece también en la página 10, donde se representa el pasaje del texto que relata cómo los españoles tomaban a los pequeños, símbolos de la inocencia, de los pies y golpeaban violentamente sus cabezas contra las paredes mientras, a la derecha, otro perpetrador enciende una pira para los indios masacrados y colgados. Finalmente, la representación incluida en la página 40, que ilustra la historia de Moctezuma y la matanza del templo, vincula la masacre americana con las cometidas en los conflictos confesionales europeos. No solo las posiciones de perpetradores y víctimas y las relaciones entabladas entre ambos en el hecho mismo de la masacre, sino también la intrusión de los católicos en un espacio privado de culto de las víctimas permiten vincular la escena de la carnicería de Pedro de Alvarado con las estampas grabadas por Perrissin y Tortorel que retratan las masacres de las guerras de religión en Francia. Esa relación entre los asesinatos masivos de víctimas inocentes en América y aquellos perpetrados en el Viejo Continente reaparece en posteriores publicaciones de la *Brevísima*. La edición francesa de 1620, titulada *Le Miroir de la Tyrannie Espagnole*,[83] incluye los diecisiete grabados de De Bry para el texto de Las Casas y también diecinueve imágenes sobre las matanzas llevadas a cabo por el duque de Alba en los Países Bajos,[84] más una ilustración de la masacre de San Bartolomé y el asesinato del almirante Gaspard de Coligny. La idea básica era que existía una continuidad, que se consideraba evidente, entre las crueldades "infernales" perpetradas por los católicos en Europa y en América. En consecuencia,

82 Anna Greve ha creído ver en este personaje que mutiló a un niño la parodia trágica del Juicio de Salomón. Anna Greve, *op. cit.*, p. 220.

83 El título completo, que recuerda al de la edición de De Bry en alemán, es *Le Miroir de la Tyrannie Espagnole: Perpétrée aux Indes Occidentales. On verra icy la ctuauté plus que inhumaine, commise par les Espagnols aussi la description de ces terres, peuples, et leur nature... Nouvellement refaite, avec les figures en ouyvre*, Amsterdam, Gheruckt by Jan Evertsz, 1620.

84 *Le Miroir de la Cruelle & horrible Tyrannie Espagnole perpetuée au Pays Bas par le Tyran Duc de Albe.*

podía pensarse un estatus comparable entre los "inocentes americanos" y los "inocentes protestantes", martirizados, inermes e incapaces de defenderse ante semejantes atrocidades. Así, "los lectores podían aproximarse a la destrucción de las Indias y comprender en el mismo proceso la depravación de los católicos en Europa".[85] Un ejemplo explícito de esta asociación lo brinda un grabado holandés de 1599, *El espejo de los españoles y aragoneses.*[86] Dos escenas de matanzas llevadas a cabo por españoles en Holanda enmarcan el espejo cóncavo donde se refleja el soldado de un tercio que asesina a una mujer y su hijo con la espada. Una multitud, compuesta de burgueses de los Países Bajos, turcos e indígenas americanos, contempla horrorizada y gesticula ante las imágenes.

Cuarto, cuando en 1641-1642 los católicos irlandeses se levantaron contra el poder colonial de los ingleses y expulsaron a colonos protestantes con el ejercicio de grandes crueldades, la alusión al martirio y la inocencia para referirse a las víctimas estuvo presente desde el comienzo mismo de la rebelión. Unas pocas citas, de muchas posibles, bastan para demostrarlo. Al relatar la muerte de colonos en el invierno de 1641-1642, Ellen Matchett, una sobreviviente, habló de "esos pobres protestantes martirizados".[87] En una frase que parece describir las representaciones de la masacre de los santos inocentes, multiplicadas en la iconografía cristiana desde la pintura hasta los libros de horas, un panfleto anónimo de 1641 afirmaba que los irlandeses de Armagh "pasaron hombres por la espada, desfloraron mujeres, las arrastraron por las calles, las asesinaron cruel-

85 E. Shaskan Bumas, "The Cannibal Butcher Shop: Protestant Uses of las Casas's 'Brevísima relación' in Europe and the American Colonies", *Early American Literature*, vol. 35, No. 2, 2000, pp. 107-136. La asociación del carácter infernal de los españoles y la inocencia de los indígenas es también formulada explícitamente por Phillips: "Las diabólicas crueldades de quienes llaman a sí mismos cristianos: ¿Has visto las pobres criaturas arrancadas de la paz y tranquilidad de sus propias moradas, donde Dios los había colocado, padecer un cautiverio atormentado, mucho peor que el de Argel o las galeras turcas?" *The Tears of the Indians, op. cit.*, sin página.

86 *Titelpagina van het pamflet Den Spaenschen ende Arragoenschen spiegel. Inde welcke men mach claerlick ende waerachtich sien tot wat eynde het voornemen is van 't Spaensche Crijchsvolck*, 1599. Amsterdam, Rijsmuseum, inventario No. BI-B-FM-044-1. Debemos esta imagen a la generosidad del colega Fernando Bouza Álvarez.

87 Ellen Matchett, 3 de septiembre de 1642, TCD, MS 836, 59 r, cit. en B. Mac Cuarta, "Religious Violence against Settlers in South Ulster, 1641-2", en David Edwards, Padraig Lenihan y Clodagh Tait (eds.), *Age of Atrocity. Violence and Political Conflict in Early Modern Ireland*, Dublín, Four Courts Press, 2007, p. 154.

mente, atravesaron infantes pequeños con sus lanzas ante sus ojos, los llevaron de aquí para allá en sus picas".[88] En el libro de James Cranford, *The Tears of Ireland*, los grabados que ilustran esas masacres se inspiran evidentemente en la tradición martirológica ya empleada en las ediciones de la obra de Las Casas.[89] James Cranford también insistió repetidamente en la referencia a los protestantes irlandeses como mártires. Por ejemplo, acusaba al papado de dedicarse a "la destrucción de almas y el derramamiento de sangre, especialmente a emborracharse con la sangre de santos", pues sería responsable de la muerte de doce millones de verdaderos cristianos en ochocientos años. Entre los ejemplos más destacados, *The Tears of Ireland* enumeraba a los valdenses, los hugonotes víctimas de la masacre de San Bartolomé, los mártires víctimas del reinado de María y los miles que sufrieron en España la "despiadada inquisición": los protestantes irlandeses eran solo un pueblo más en la larga lista de mártires.[90] Páginas después, la referencia es incluso más explícita: "nuestros libros de mártires serán testigos de estas crónicas de sangre".[91] Pero la aparición más rotunda de la fórmula del martirio cristiano en esta obra se produce en imágenes. Cuatro de las láminas incluidas en el libro de Cranford, que reproducen escenas de las atrocidades irlandesas, lo hacen mediante una contundente

88 *Bloody newes from Ireland or the barbarous crueltie by the papists used in that kingdom*, 1641. Hemos analizado con detalle el problema en J. E. Burucúa y N. Kwiatkowski, "Bárbaros, sanguinarios, inhumanos. Las masacres en Irlanda durante el siglo XVII", *Eadem Utraque Europa*, No. 10-11, 2011, pp. 77-137.

89 James Cranford, *The Tears of Ireland. Wherein is lively presented as in a map a list of the unheard of cruelties and perfidious treacheries of blood thirsty Jesuits and the Popish Faction*, Londres, 1642.

90 *Ibid.*, prefacio, sin página. "Si el papa declara que la virtud es vicio y el vicio virtud, la Iglesia está obligada a creerlo y a actuar en consecuencia. Nunca hubo hijo de la perdición comparable, salvo aquel Apolo o destructor del que habló San Juan, destructor de almas y derramador de sangre, especialmente ebrio de la sangre de los Santos. Es creíble lo que se cuenta de que, en el espacio de ochocientos años, el [papa] fue responsable de la muerte de doce millones, si el papa Julio II, en apenas siete años de papado destruyó las vidas de 200 000 cristianos (Baleus, *De Actis Tom. Pontif.* L. VII). Pero, ¿quién puede dar cuenta del ultraje de su furia contra los Santos? ¿Cuán sangrientas fueron las persecuciones contra los valdenses, en las que no hubo misericordia para cualquier edad, sexo, condición, si hasta la destrucción de los brutos y de los árboles insensibles su rabia se extendió? [...] La masacre de Bartolomé será infame en Francia para siempre (Thuanus), donde debido a una traición prodigiosa y una crueldad sin paralelo los ríos corrieron con la sangre de los Hugonotes. Inglaterra guarda aún el recuerdo fresco de las hogueras de la reina María. Italia, España & C gimen aún bajo la inquisición inmisericorde."

91 "Witness our Books of Martyrs those chronicles of blood...", *ibid.*, p. 23.

síntesis de diversas tradiciones de representación de martirios individuales y colectivos. Por ejemplo, la estampa de la página 37, que narra la muerte del pastor Blandry ante los ojos de su esposa, remite de inmediato a los martirios representados en el *Book of Martyrs* de John Foxe, editado por primera vez en 1563 y de gran difusión en la Europa protestante, particularmente en Inglaterra. Lo mismo ocurre con el grabado de la página 47, en el que se representa la muerte de la esposa de un pastor, que había regresado de Dublín a su hogar para recuperar algunos bienes, dejados al cuidado de un vecino, solo para encontrar la muerte a manos de los rebeldes. Por su parte, la imagen de la página 57 describe cómo los niños eran arrancados de las manos de sus madres y asesinados por los golpes de sus cuerpos contra muros cercanos. Lo notable de esta imagen es que la crueldad sanguinaria contra los niños aparece representada de manera casi idéntica en la página 10 de la edición de 1589 de la *Brevísima*, que ilustra el pasaje del texto donde se relata cómo los españoles tomaban a los pequeños, símbolos de la inocencia, de los pies y golpeaban violentamente sus cabezas en las paredes. Más interesante aun, esa misma imagen fue reutilizada, con algunas modificaciones, en la portada de la primera edición inglesa ilustrada del texto lascasiano, aquella de 1656, que espeja también el título de nuestro texto sobre Irlanda, pues fue impresa como *The Tears of the Indians*. Desde la *Masacre de los inocentes* de Rubens de 1610 la acción de destrozar niños contra muros había estado asociada al martirio colectivo. En verdad, pudo haber ocurrido que el artista de Amberes viese las ilustraciones de De Bry para el texto de Las Casas y de allí tomara el motivo, con lo que se enriquecería nuestro circuito de derivaciones al mismo tiempo que se reforzaría el parentesco que postulamos entre nuestra serie de imágenes y la fórmula del martirio.

En un artículo notable, Kathleen Noonan estudió el modo en que las principales ideas y exageraciones de sir John Temple acerca de la rebelión irlandesa se difundieron en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVII.[92] Toby Barbard ya había detallado la influencia de *Irish Rebellion* en los textos de los principales historiadores del período, de Edmund Borlase a

92 Kathleen Noonan, "'Martyrs in Flames': Sir John Temple and the conception of the Irish in English martyrologies", *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, vol. 36, No. 2, 2004, pp. 223-255. La misma autora exploró en otro artículo el modo en que los irlandeses sirvieron de piedra de toque a la formación de la identidad nacional inglesa. Kathleen Noonan, "'The cruel pressure of an enraged, barbarous people': Irish and English identity in seventeenth century propaganda and policy", *Historical Journal*, No. 41, marzo de 1998, pp. 151-177.

Edward Hyde, conde de Clarendon, y John Rushworth, sobre todo en lo referente a los relatos de atrocidades, lo que a su turno contribuía a legitimar la versión original.[93] El descubrimiento de Noonan, que nos interesa aquí particularmente, es que la popularidad en constante expansión de la obra de Temple no puede explicarse solamente por la circulación de ese libro o por su recensión por parte de otros historiadores, sino que se debe a su inclusión en obras de otros géneros, particularmente en martirologios. Esto fue posible gracias a que *Irish Rebellion* compartía ya algunas características con los martirologios de la temprana modernidad, gracias a la influencia que la obra de Foxe había ejercido sobre su autor, quien reprodujo y amplificó la convicción de que el sacrificio de los mártires protestantes había garantizado la continuidad de la verdadera religión en Inglaterra. Al igual que en el *Book of Martyrs* de Foxe, en el texto de Temple el énfasis se encuentra en los sufrimientos de los mártires, por cuanto esa característica los iguala entre sí y los eleva respecto de sus perseguidores.[94] El estudio de Noonan incluye un análisis de cuatro martirologios publicados en los dos siglos y medio posteriores a Temple, cuyos autores tomaron de *Irish Rebellion*, directa o indirectamente por intermedio de otros martirologios, los relatos de las penurias de los protestantes irlandeses.[95] De hecho, la edición ilustrada de 1651 de *A general*

93 Toby Barbard, "'Parlour entertainemnt in an evening': Histories of the 1640s", en Michael O. Siochru, *Kingdoms in Crisis: Ireland in the 1640s*, Dublín, Four Courts Press, 2001, pp. 22-26.

94 En palabras de Collinson, "las muertes [de los mártires] eran edificantes, sus opiniones, en cambio, no siempre correctas" y, por ende, no interesaban demasiado a los lectores. Patrick Collinson, "Truth and Legend: The veracity of John Foxe's Book of Martyrs", en A. C. Duke y C. A. Tamse, *Clio's Mirror: Historiography in Britain and the Netherlands*, Zutphen, De Walburg Pers, 1985, p. 44. Por su parte, J. C. D. Clark ha destacado que el texto de Temple hizo por los protestantes irlandeses lo mismo que el libro de Fox hizo por los ingleses: "proveyó enseguida una autoimagen heroica y una advertencia acerca de la naturaleza inmodificable de un antiguo enemigo." J. C. D. Clark, *The Language of Liberty, 1660-1832*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 287.

95 Los cuatro martirologios estudiados por Noonan son: Samuel Clarke, *A General Martyrologie containing a Collection of All the Greatest Persecutions Which have Befallen the Church of Christ from the Creation, to our Present Times*, 1651; Nicholas Billingsley, *Brachy-Martyrologia. or, A Breviary Of all the greatest Persecutions Which have befallen the Saints and People of God From the Creation to our present Times. paraphrased by Nicholas Billingsly of Merton Coll. Oxon*, 1657; Nathaniel Crouch, *Martyrs in Flames: or the History of Popery*, 1695, y Henry Southwell / Robert Sanders, *The New Book of Martyrs; or Complete Christian Martyrology*, 1765. La autora sostiene de manera convincente que

martirology, escrito por Samuel Clarke, incluye grabados de las atrocidades irlandesas, que son simplificaciones de las imágenes ya analizadas en el caso de la obra de Cranford.

Para concluir con el caso irlandés, notemos que el propio Milton utilizó la fórmula del martirio al referirse a los valdenses masacrados en el Piamonte. Como los valdenses eran también santos mártires, asesinados por la "tiranía" del duque de Saboya en abril de 1655, quedaban implícitamente vinculados con los protestantes muertos en la rebelión irlandesa y en la Guerra Civil inglesa.[96] Los católicos irlandeses contemporáneos apelaron también al martirio para describir las crueldades y matanzas perpetradas por protestantes, ya desde 1560, pero incluso más luego de la reconquista militar de la isla por el ejército de Cromwell a mediados del siglo XVII. Esa representación se mantuvo firme hasta el siglo XX: en 1992, el Vaticano reconoció como mártires y beatificó a diecisiete de los cientos de mártires recordados como tales por los irlandeses desde el siglo XVI.[97] De regreso en tierras protestantes, en el contexto del llamado *Popish Plot*, de 1678-1681 en Inglaterra, en el que se inventó una conspiración ficticia de católicos para asesinar al rey, los propagandistas de la conjura editaron varios panfletos que comparaban explícitamente lo que ocurría en Londres por entonces con los sucesos de la San Bartolomé un siglo antes.[98] En esos textos, la retórica del martirio está acompañada con la representación de la masacre como cacería.

Clarke tomó su relato directamente de Temple, mientras que Billingsley lo tomó de Clarke; los autores del siglo XVIII, Nathaniel Crouch y Robert Sanders, también repiten a Temple porque Clarke lo hizo.

96 "Venga, Oh Señor, a tus santos masacrados, cuyos huesos / yacen dispersos en el frío de los Alpes; / tampoco olvides a los que mantuvieron tan pura tu verdad / cuando todos nuestros padres adoraban estacas y piedras: / Registra en tu libro los lamentos / de los que fueron tus ovejas y, en su viejo aprisco, / fueron asesinados por los piamonteses sanguinarios, / que arrojaron a la madre junto al hijo por las rocas hacia abajo./ Sus gemidos llegan de los valles a las colinas, y de allí / al cielo. Su sangre martirizada y sus cenizas siembran / todos los campos de Italia, donde aún gobierna / el triple Tirano; que de ellos puedan crecer / cientos que, habiendo aprendido su camino, / puedan huir pronto de la meretriz de Babilonia." John Milton (1608-1674), "On the Late Massacre in Piedmont", 1655. John Milton, *Complete Poems*, The Harvard Classics, 1909-1914.

97 Clodagh Tait, "Adored For Saints: Catholic Martyrdom in Ireland, 1560-1655", *Journal of Early Modern History*, vol. 5, No. 2, 2011, pp. 127-159. Véase también A. Ford, "Martyrdom, history and memory in Early Modern Ireland", en *History and Memory in Modern Ireland*, ed. por I. McBride, 2001.

98 Por ejemplo, *A seasonable warning to Protestants; from the cruelty and treachery of the Parisian Massacre, August the 24th 1572. Wherein the snares laide for the*

En quinto lugar, varios episodios de violencia colectiva durante la Guerra de los Treinta Años también fueron representados, en texto y en imagen, como escenas de martirio. Merece la pena que nos detengamos en dos secuencias de imágenes que el pintor y grabador lorenés Jacques Callot realizó, entre 1632 y 1633, sobre los horrores de la Guerra de los Treinta Años.[99] La invasión de su patria por las tropas francesas y las depredaciones que estas cometieron fueron la inspiración genérica de ambos ciclos, el primero de siete aguafuertes más el frontispicio, publicado póstumamente en 1636 como *Misères de la Guerre*, y el segundo de dieciocho aguafuertes más la carátula, editado en París en 1633 con el nombre *Les Misères et les Malheurs de la Guerre*.[100] Las didascalias de la segunda serie han sido atribuidas al coleccionista de estampas y erudito francés Michel de Marolles.[101] La cuestión de las interpretaciones de los grabados de Callot ha dado lugar a un amplio debate; las posiciones atribuyen al artista ora la crítica indignada del papel de Francia en el episodio de Lorena, ora el retrato realista y descarnado de las atrocidades cometidas en la Guerra de los Treinta Años hasta el momento de la realización de las estampas, ora la condena de la guerra *tout court* como fenómeno histórico que transforma a los hombres en criminales, sin distinciones, ora la exaltación del papel del príncipe absolutista, aunque resulte paradójico, único sujeto capaz de controlar la violencia de los ejércitos, mantenerla en los límites del enfrentamiento campal y reprimir con éxito la indisciplina y los desbordes de la soldadesca.[102] Se llegó a pensar que la lámina de *La venganza de los campesinos* justificaba y hasta promovía la rebelión de las clases bajas, lo que

---

innocent are detected and posterity cautioned not to believe. With the Pope's Bull to encourage and justify the massacre and rebellion of Ireland, collected from the French historiographers, Londres, Printed for Benj. Atsop, at the Angel and Bible over against the Stocks Market, 1680.

99 Adolf Wild, *Jacques Callot 1592-1635. Kupferstiche und Radierungen*. Katalog zur Ausstellung. Gutenberg-Museum Mainz, 9 de octubre de 1982, pp. 7-18.

100 Christian Dittrich, *Jacques Callot (1592-1635) Das druckgraphische Werk im Kupferstich-Kabinett zu Dresden*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1992, pp. 93-100.

101 Para los detalles acerca de este personaje, su colección y el destino de esta, véase Heide Ries, *Jacques Callot: Les Misères et les Malheurs de la Guerre*. Disertación, Fakultät für Kulturwissenschaften, Eberhard-Karls-Univesität Tübingen, 1981, p. 36.

102 Una buena síntesis de la polémica se encuentra en el artículo de Diane Wolfthal, "Jacques Callot's Miseries of War", *The Art Bulletin*, vol. 59, No. 2, junio de 1977, pp. 222-233. La autora se inclina por la hipótesis de una lección moral y política, deducida de la progresión de los grabados hasta el de la apoteosis del príncipe.

transformaba a nuestro artista en un rebelde clásico de la sociedad del siglo XVII.[103] La circunstancia de que Callot rechazara el ofrecimiento de trabajar para Luis XIII en 1633, al contrario de lo que había hecho veinte años antes con otro príncipe, el granduque Cosme II de Medici, abonaría la primera perspectiva.[104] La coincidencia entre los efectos emocionales que estaban destinadas a producir las estampas y el tenor expresivo de la poesía dramática de Andreas Gryphius, de la prosa satírico-picaresca alemana de Grimmelshausen (autor de las novelas *Simplicius Simplicissimus* y *La pícara Coraje*) o de Moscherosch (autor de los cuentos de la *Historia maravillosa y verdadera de Philanders von Sittewalt*), quienes describieron explícitamente la Guerra de los Treinta Años, sugiere que esta larga lucha paneuropea fue el motivo y el tema de las representaciones de Callot.[105] El carácter universal de las didascalias, en cambio, la localización de las escenas en sitios no identificables con lugares precisos del teatro de operaciones y la ausencia de referencias a episodios concretos, llevan a pensar que es válida la hipótesis de un dicterio de la guerra, equiparable al que Goya plantearía casi dos siglos más tarde en sus *Desastres*.[106] Y, por fin, la importancia numérica y emotiva que asumen en el conjunto de las *Grandes Miserias* los momentos de suplicios y ejecuciones, ordenados por el príncipe para el castigo de los soldados culpables de abusos y vesanias (*El árbol de los ahorcados*, *El fusilamiento*, *La hoguera*, *La rueda*), así como el hecho de que el *corpus* termine con *La distribución de las recompensas* a las que asiste el príncipe en persona, sentado sobre un trono en el centro del grabado, son todos factores que abonan la hipótesis de un elogio en términos visuales del nuevo sistema monárquico, de la nueva sociedad de corte que se afianzaría pronto en Europa y sobre cuyo poder descansaban las esperanzas de paz.[107] Nuestro propósito, sin embargo, apunta a distinguir en las escenas de matanzas (*El saqueo de una hacienda*, *El asalto a la aldea*, *El saqueo de un monasterio*, *El incendio de la aldea*, *El asalto en el camino*, *La venganza de los campesinos*) indicios que nos desvelen algún cambio en las fórmulas de representación de la masacre. De las grandes *Miserias*, las de 1633, *El saqueo de una hacienda* contiene un muestrario de crueldades: tormentos con el fuego, ahorcamientos, violaciones y, en el primer plano, dos grupos de victimario-víctima, uno reproduce la fórmula del rapto y el otro, el esquema del hombre que mata el animal. Vale decir que se ubica casi en el espacio del espectador el detalle tomado del modelo cinegético de la matanza de hombres. "Corazones inhumanos" llama la didascalia a los perpetradores.[108] Tampoco en el saqueo de la aldea, aunque prevalece el sometimiento de las víctimas a la servidumbre tal cual explica el texto de Marolles ("Los hacen prisioneros, queman sus aldeas"),[109] está ausente del primer plano, en el ángulo izquierdo, el grupo sempiterno del hombre-animal en el que la bestia ha sido reemplazada por otro hombre. El aguafuerte que ilustra *El ataque a una hostería* introduce la figura del testigo, representado en los personajes que observan los sucesos desde una ventana. Lo notable es que, finalmente, la representación más brutal, donde se combina el modelo moderno de la cacería con una cita extensa de la masacre de los inocentes (Callot representó también este tema en aguafuerte),[110] resulta la escena correspondiente a *La venganza de los campesinos*: "Tras muchos daños por los soldados cometidos / al fin los campesinos, a quienes tienen por enemigos, / los acechan en un lugar apartado y por sorpresa / los matan y los despojan / y se vengan así de aquellos Desgraciados, / por las pérdidas de sus bienes que solo de ellos proceden".[111] La inversión del par victimario-víctima puede aparecer como expresión de la justicia, pero lo cierto es que tanto las formas visuales cuanto el texto, que llama "*Desgraciados*" a los antiguos perpetradores ahora masacrados, sugerirían una

103 Para una caracterización histórica de la figura del "rebelde" en el siglo XVII, véase Rosario Villari, "El rebelde", en *El hombre barroco*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 137-162.

104 Adolf Wild, *op. cit.*, pp. 16-18. Ya lo decía André Félibien, *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus Excellens Peintres Anciens et Modernes avec la Vie des Architectes*, Trévoux, Imprimerie de S.A.S., 1725.

105 *Ibid.*, p. 98.

106 André Stoll, "'Non si può guardare'. Dallo spettacolo della giustizia assolutista al crollo dei miti della civiltà. La guerra nell'opera grafica di Callot e di Goya", en *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Istituto Nazionale per la Grafica, Milán, Mazzotta, 1992, pp. 85-108. Lo cierto es que ya Filippo Baldinucci había desarrollado esta idea a finales del siglo XVII, al describir minuciosamente las *Miserias* como una "Vida del Soldado" en la biografía dedicada a Callot, en sus célebres y exhaustivas *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua…*, Florencia, Stecchi e Pagani, 1772, pp. 143-145.

107 Paulette Choné, "'Die Schrecken des Krieges' oder 'Das Leben des Soldaten': die Gewalt und das Recht", en Christian Dittrich, *op. cit.*, pp. 16-19. Heide Ries, *op. cit.*, pp. 42-60.

108 "*Voylà les beaux exploits de ces coeurs inhumains. / Ils ravagent partout, rien n'échappe à leurs mains.*"

109 "*Ils les font prisonniers, ils bruslent leurs villages.*"

110 1622, 138 x 110 mm, Christian Dittrich, *op. cit.*, p. 59.

111 "*Après plusieurs degast par les soldats commis / À la fin les Paisans, qu'ils tiennent pour ennemis / Les guettent à l'écart et par une surprise / Les ayant mis à mort les mettent en chemise / Et se vengent ainsi contre ces Malheureux / Des pertes de leurs biens qui ne viennent que d'eux.*"

confusión escandalosa de los papeles y la presencia de una maldad irredimible en todo lo humano.

Se nos permitirá, quizás, un salto cronológico enorme y final, con el objetivo de mostrar la vida tardía de la fórmula del martirio en las grandes matanzas y genocidios del siglo XX. En 1915, el gobierno turco deportó por la fuerza buena parte de la población armenia de la provincia de Sebasia Sivas. Entre 300 000 y 400 000 personas se vieron obligadas a marchar por el desierto de Der Zor, en Siria. La mayoría de los desplazados murieron, algunos a consecuencia de actos violentos perpetrados por la policía turca y bandas armadas, otros por el hambre, la sed o la enfermedad. Shahen Dederian, quien tenía entonces 8 años, ha sido uno de los pocos sobrevivientes de las deportaciones. Entre sus recuerdos de aquella experiencia se cuenta el discurso de un hombre anciano, quien dijo a un grupo de armenios desesperados:

> Mis queridos, estamos terminados. Los turcos nos apresarán y nos matarán o bien nos deportarán, nos cortarán en pedazos y desperdigarán nuestros huesos por las montañas. Nadie quedará vivo. Están decididos a liquidarnos como pueblo. Nuestros días están contados. Ninguno de nosotros vivirá más que tres meses. Debemos salvar a nuestras mujeres y niños. Hay rumores de que los turcos perdonarán a quienes se conviertan al islam. ¿Qué les parece? ¿Es mejor renunciar a Cristo y salvar el pellejo o perseverar y ser masacrados?

En esa escena de desesperanza, la madre de Shahen le dijo: "sobrevivirás y serás un testigo de lo que ha ocurrido. Sé observador. No olvides lo que ves".[112] La asociación de los armenios masacrados con testigos y mártires no se limitaba solamente a las víctimas. La corriente más importante de simpatías proarmenias en Alemania fue la de los católicos pero, sobre todo, los evangelistas, milenaristas y pentecostalistas: veían a los armenios como mártires y, desde antes, a Abdul Hamid II como un Nerón o un Diocleciano.[113]

En las más tremendas condiciones de existencia, los *Sonderkommando* de Auschwitz hicieron un esfuerzo mayor por dejar registro de las atrocidades que allí se cometían y ocultaron manuscritos en los alrededores del

112 Sahen Derderian, *Death March. An Armenian survivor's memoir of the genocide of 1915*, Manjikian, Studio City, CA, 2008.

113 Margaret Lavinia Anderson, "'Down in Turkey, far away': Human Rights, the Armenian Massacres, and Orientalism in Wilhelmine Germany", *Journal of Modern History*, vol. 79, No. 1, marzo de 2007.

campo en pos de que la memoria de las víctimas no se perdiera. En las notas de Lejb Langfus, se relata el arribo de los convoyes de Bedzin y Sosnowiec, producto de la liquidación de ambos guetos a comienzos de agosto de 1943, lo que implicó que los 20 000 judíos que allí vivían fueran enviados a Auschwitz. Según el relato de Langfus, "había entre ellos un rabino de cierta edad. Venían de un distrito cercano y sabían todos que les esperaba la muerte. El rabino entró bailando y cantando en los vestuarios, luego al *Bunker* [la cámara de gas]. Su canto expresaba que era digno morir por la santificación del nombre". La frase usada por el rabino fue *Kiddush Hashem*, morir como mártir, y reproducía la utilizada en la época de las cruzadas, cuando los judíos preferían morir a abjurar de su fe.[114] El martirio individual también estuvo presente en las representaciones visuales de la *Shoah* y sus contextos. La fotografía de un niño desmayado en la calle del gueto de Varsovia rememora la escultura de Stefano Maderno, *El martirio de Santa Cecilia*, producida en 1600 para la iglesia del mismo nombre en Roma. El tema es llevado al límite por el contraste entre el sufrimiento extremo de la víctima inocente y la indiferencia de los jóvenes que lo rodean. Lo que todas estas representaciones martirológicas de grandes matanzas tienen en común con las de las guerras de religión, en las que nos hemos concentrado, es no solo el uso de una fórmula religiosa o mítica para retratar un suceso coetáneo y real, sino también el énfasis en la inocencia, en la constancia, el destacado papel de la violencia de los perpetradores o la emoción enaltecedora de las víctimas y, finalmente, el imperativo de la memoria de estas.

También en la América Latina contemporánea el martirio ha conservado algo de su fuerza como fórmula para la representación de masacres. El 24 de marzo de 1980, Oscar Romero, el arzobispo de San Salvador, fue asesinado mientras oficiaba misa un día después de predicar en un sermón que los soldados salvadoreños, en tanto cristianos, debían obedecer los preceptos divinos por sobre las órdenes seculares y, en consecuencia, tenían que poner fin a la represión y a las violaciones de los derechos humanos dispuestas por el gobierno. Un mes antes de su muerte, el clérigo había sostenido en una entrevista: "Si me matan, resurgiré en el pueblo salvadoreño. Que mi sangre sea la semilla de la libertad y la señal de que la esperanza

114 AA.VV., *Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkkomandos d'Auschwitz-Birkenau*, París, Calman-Lévy, 2005, p. 73. En la página siguiente, el relato confía que "a un grupo de judíos se los hace pasar del crematorio uno al crematorio dos, el comandante alemán Mussfeld los obliga a avanzar completamente desnudos, *como corderos*, con golpes de garrote contra las cabezas a lo largo de todo el camino". El subrayado y la traducción son nuestros.

pronto será realidad".[115] Tras su asesinato, Romero se convirtió en un mártir para los católicos salvadoreños. De acuerdo con el jesuita Jon Sobrino, "la iglesia estaba siendo perseguida porque defiende la vida de los pobres, denuncia la injusta destrucción de esa vida y promueve la práctica histórica de la justicia".[116] En este caso, el martirio de Romero lo situaba en una narrativa contemporánea sobre el pasado, el presente y el futuro e insertaba los eventos mundanos en un relato religioso y moral significativo, en un tiempo sagrado. La narración del martirio anticipa las muertes de quienes luchan contra un poder injusto, de manera tal que la muerte trasciende el sentido de la pérdida: el mártir permanece, su figura trasciende la muerte injusta y se encarna en las esperanzas del pueblo. Para la teología de la liberación, entonces, el martirio implica que los vivos siguen adelante en compañía de los muertos martirizados, cuya memoria impulsa el activismo continuado y la supervivencia emocional de los que siguen vivos. Del mismo modo, como el poder que asesinó a los mártires es específico e identificable con estructuras de pecado e injusticia, los mártires y sus aliados quedan vinculados con causas e intenciones divinas, lo que vuelve significativos sus sacrificios y luchas. En consecuencia, el tema del martirio adquiere mayor relevancia política y moral cuando se identifica un poder injusto que está en el origen del sufrimiento y la opresión.[117] No sorprende entonces que también los campesinos víctimas de las masacres guatemaltecas asociaran lo ocurrido con un martirio. Los sobrevivientes de la matanza de San Francisco destacan sobre todo la inocencia de las mujeres y los niños muertos en esas circunstancias:

> No nos dijeron lo que iban a hacer con nosotros ¿Quién podría haber sabido lo que tenían en mente? Nos empezábamos a dar cuenta, ¿pero cómo podríamos escapar? Nos tenían rodeados. Cuando terminaron de robarnos, se llevaron a las mujeres en grupos de veinte, dejaron a los niños atrás. Las mujeres fueron llevadas a casas vacías y asesinadas a tiros o con granadas, luego quemaron las casas. Cualquier mujer aún con vida se quemó con los edificios. Luego los soldados se dirigieron a los niños, de 10, 12, 15 años, algunos pequeños, de 7, 8, 10, 12 meses. Los llevaban tiernamente en sus brazos a una casa, donde los golpearon. Desollaron a los niños pequeños. Incluso después de eso, los niños seguían llorando. Los soldados los apilaron fuera de una casa y terminaron de matarlos.[118]

115 Oscar Romero, *La voz de los sin voz*, San Salvador, UCA Editores, 1987, p. 461.
116 Jon Sobrino, *The True Church of the Poor*, Nueva York, Maryknoll, 1981, p. 173, cit. en Andrew Chandler (ed.), *The Terrible Alternative. Christian Martyrdom in the Twentieth Century*, Londres, Cassell, 1986.
117 Anna L. Peterson y Brandt G. Peterson, "Martyrdom, Sacrifice, and Political Memory in El Salvador", *Social Research*, vol 75, No 2, verano de 2008.

En el mismo sentido, el título de la novela de Mario Roberto Morales, *Señores bajo los árboles. Brevísima descripción de la destrucción de los indios* tiene ya una referencia lascasiana, en el espíritu que hemos discutido a lo largo de este capítulo.[119] Además, el personaje de Toribio, un indio que abandona su aldea para integrar un escuadrón de elite del ejército, cuenta una historia digna de fray Bartolomé, que nosotros vinculamos, con buenos argumentos textuales y visuales, a la masacre de los santos inocentes: "Delante de él, una mujer con un niño entre los brazos tendió su mano suplicante pero Toribio la cortó de un tajo: cuando la mujer gritó escandalizada él le arrebató al bebé, lo tomó de los pies, caminó hacia un peñasco rocoso y contra él lo aplastó tres veces".[120] Lo mismo ocurre en la novela *Insensatez* de otro guatemalteco, Horacio Castellanos Moya.[121] El protagonista, editor de un informe del Arzobispado sobre aquellos crímenes, cita extensamente los textos en los que trabaja:

> [...] como si yo fuese ese teniente que irrumpía brutalmente en la choza de la familia indígena, tomaba con mi férrea mano al bebé de pocos meses por los tobillos, [...] lo hacía girar a una velocidad de vértigo, frente a la mirada de espanto de sus padres y hermanitos, hasta que de súbito chocaba su cabeza contra el horcón de la choza, reventándola de manera fulminante, salpicando sesos por todos lados.[122]

Elegimos concluir este capítulo con palabras de Primo Levi que ponen en el centro del problema la cuestión del testigo, vinculado estrechamente con la memoria. El autor pensaba que "sobrevivir sin haber renunciado a nada del mundo moral propio, a no ser debido a directas y poderosas intervenciones de la fortuna, no ha sido concedido más que a poquísimos individuos superiores, de la madera de los mártires y de los santos".[123]

118 Cultural Survival Inc. and Anthropology Resource Center, *Voices of the Survivors. The Massacre at Finca San Francisco, Guatemala*, Cambridge, septiembre de 1983.
119 Mario Roberto Morales, *Señores bajo los árboles. Brevísima descripción de la destrucción de los indios*, Guatemala, Editorial Cultura, 2007 (1994).
120 *Ibid.*, p. 69.
121 Horacio Castellanos Moya, *Insensatez*, Buenos Aires, Tusquets, 2008 (2004).
122 *Ibid.*, p. 137. Debemos ambas referencias al trabajo de Mercedes Seoane.
123 Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Barcelona, El Aleph, 2005, p. 123.

Recordemos además que "testigo" es el significado original y nunca abandonado del término mártir. Esta es la conclusión de Levi:

> No somos nosotros, los supervivientes, los verdaderos testigos. Los que hemos sobrevivido somos una minoría anómala, además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, su habilidad o suerte, no han tocado fondo. Quienes lo han hecho no han vuelto para contarlo o han vuelto mudos; son ellos los testigos integrales, aquellos cuya declaración habría podido tener un sentido general. La demolición terminada, la obra cumplida, no hay nadie que la haya contado, como no hay nadie que haya vuelto para contar su muerte. Nosotros hablamos por ellos como delegación.[124]

124 Primo Levi, *La tregua*, Barcelona, El Aleph, 2005, p. 264.

4
La fórmula infernal

El uso del infierno como metáfora para representar masacres es aparentemente paradójico, indica cierta ambivalencia de esta u otras fórmulas de representación y es, al mismo tiempo, indicio de su transformación histórica. Ocasionalmente, los perpetradores utilizaron el tema infernal en un intento de justificar la matanza, por cuanto los muertos aparecerían como legítimamente condenados. Analizaremos en detalle más adelante una expresión importante de este uso en las pinturas que Giorgio Vasari ejecutó en Roma por encargo papal tras la masacre de San Bartolomé. Un ejemplo reciente se produjo en la última dictadura militar argentina, cuando el general y presidente *de facto* Jorge Rafael Videla se refirió a las miles de personas secuestradas y torturadas por el régimen terrible que encabezaba del siguiente modo: "Los desaparecidos no están ni vivos ni muertos: están desaparecidos". En el canto XXXIV del *Infierno*, Dante enmudece, sus facultades humanas le fallan tanto como en presencia de Dios, ni siquiera puede describir lo que siente: "no estoy muerto ni vivo; piensa por ti mismo, si algún ingenio tienes, en qué me convertí".[1] Probablemente sin saberlo, Videla estuviera entregando a las víctimas de la masacre, que él mismo protagonizaba en tanto perpetrador, a las entrañas de un averno vengador. Pero el infierno también fue usado para describir matanzas en un intento de redimir a las víctimas, consideradas inocentes. Por ejemplo, Eugen Kogon, un austríaco sobreviviente de Buchenwald, describió los campos de concentración como un infierno en su famoso libro de 1950.[2] Se trata de una imagen duradera para señalar las atrocidades nazis, por

1 "Io non mori' e non rimasi vivo; pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno, qual io divenni, d'uno e d'altro privo", *Inferno*, XXXIV, 25 y ss.

2 Eugen Kogon, *The Theory and Practice of Hell: The German Concentration Camps and the System Behind Them*, Londres, Secker & Warburg, 1950.

cuanto, en 1980, Bohdan Wytwycky se refirió a los "varios círculos del infierno" del genocidio: "los judíos estaban en el centro, con los anillos concéntricos que se extendían hacia fuera para incorporar muchas otras víctimas, como las ondas de intensidad decreciente que provoca una piedra lanzada al agua. Para comprender el centro judío, debemos sondear las olas tanto como el núcleo".[3] Por su parte, en el prólogo al informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas en la Argentina, Ernesto Sabato se refirió a los centros clandestinos de detención como "el antro en cuya puerta podía haber inscriptas las mismas palabras que Dante leyó en los portales del infierno: 'Abandonad toda esperanza, los que entráis'".[4] Esta aplicación contemporánea de la metáfora infernal para describir la experiencia de las víctimas de masacres al mismo tiempo que se toma partido por ellas puede causar cierta perplejidad, pues la ambivalencia de la fórmula implica la posibilidad de que se interprete su presencia allí como producto de una condena por sus acciones o creencias, sobre todo teniendo en cuenta que, en febrero de 2008, el papa Benedicto XVI insistió en que "el infierno es el lugar de los que tienen verdadera culpa".[5] Para comprender qué hace posible el giro en el uso del infierno, que lo despoja de toda condena y reivindica incluso a las víctimas, es preciso seguir la evolución de la fórmula infernal entre el momento de su aparición en el siglo XVI y el siglo XX.

Aunque en 1974, Roger Caillois afirmó que "este siglo puede ser el de la desaparición, o al menos el del eclipse o transformación, del infierno",[6] a

3 Bohdan Wytwycky, *The Other Holocaust. The Many Circles of Hell*, Washington, DC, Novak, 1980.

4 AA.VV., *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)*, Buenos Aires, Eudeba, 2003 (1985), p. 8. Asimismo, aunque no es este el espacio para discutir su pertinencia, una de las explicaciones de lo ocurrido en la Argentina durante la última dictadura militar es conocida como "teoría de los dos demonios". Al respecto, coincidimos en cualquier caso con la idea de Elizabeth Jelin, según la cual no es el prólogo del informe el origen de esa "teoría": "allí se habla de las dos violencias, pero no en términos de equivalencias (interpretación habitual –a mi modo de ver equivocada– que dio lugar a la 'teoría de los dos demonios') sino en términos de 'escalada de violencias'. Hubo una violencia guerrillera que despertó una represión mucho más brutal". Elizabeth Jelin, "Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones", *Lucha Armada en la Argentina*, Año 5, Anuario 2010, p. 78.

5 Disponible en línea: <http://www.clarin.com/diario/2008/02/09/elmundo/i-01603682.htm>, consultado el 20 de julio de 2013.

6 Roger Caillois, "Métamorphoses de l'Enfer", *Diogenes*, No. 85, 1974, p. 70. También comparten esta opinión de que, aunque sean un asunto de interés

comienzos del tercer milenio el debate respecto de la existencia o no del infierno, de sus características y de la entidad del demonio sigue siendo relevante. Por ejemplo, la iglesia católica insiste en que el infierno es un lugar real y actualiza el ritual del exorcismo. Este hecho llama la atención sobre la doctrina del infierno cristiano y sus transformaciones en el tiempo. De acuerdo con J. L. Kvanvig, la idea tradicional cristiana del infierno se asentaba sobre cuatro tesis: la de la existencia (por la que el infierno es un lugar donde existe cierta gente condenada a él), la antiuniversalista (según la cual solo algunas personas están condenadas al infierno), la del escape imposible (de acuerdo con la que no puede abandonarse el infierno y no hay nada que pueda hacerse para salir de él una vez que se ha sido condenado) y la de la retribución (la justificación del infierno es retributiva en naturaleza, pues el infierno existe para dar castigo a los que lo merecen por su comportamiento en sus vidas terrenales).[7]

La autoridad escritural para la doctrina del infierno como tormento eterno es extremadamente fuerte. Hay dos textos cruciales, el discurso escatológico de Cristo en *Mateo* y el lago de fuego y azufre del *Apocalipsis*.[8] El "fuego eterno" y el "castigo eterno" para los impíos tras el juicio es indiscutible y es la contracara de la "dicha eterna" para los buenos. La patrística sostiene abrumadoramente la idea del infierno como tormento eterno. Aunque San Agustín afirma que todavía en el siglo V había "cristianos de corazón tierno" que dudaban de la eternidad del infierno,[9] el noveno anatema del edicto de Justiniano, firmado en el Concilio de Constantinopla en 543, se descargaba contra el "decir o pensar que el castigo

histórico, cultural y psicológico, "el infierno y el paraíso ya no existen, pues nadie cree en ellos", Piero Camporesi y Lucinda Byatt, *The Fear of Hell: Images of Damnation and Salvation in Early Modern Europe*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1990.

7 J. L. Kvanvig, *The Problem of Hell*, Nueva York, Oxford University Press, 1993. Esta obra es un ejemplo más de que el debate sobre el infierno y sus características aún está vigente. Kvanvig sostiene que toda religión teísta debe tener una respuesta a la cuestión de qué pasa con quienes rechazan la unión con Dios, y su visión del infierno es una respuesta a ese problema: un Dios perfectamente bueno respeta esas decisiones y el infierno es el estado de quienes persisten en ellas.

8 *Mateo*, 25.41-44: "Entonces dirá también a los de la izquierda: 'Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el diablo y sus ángeles, porque tuve hambre y no me disteis de comer, tuve sed y no me disteis de beber, fui forastero y no me recogisteis, estuve desnudo y no me vestisteis, enfermo y en la cárcel y no me visitasteis". *Apocalipsis*, 14-20.

9 San Agustín, *Civ. Dei*, XXI, xvii.

de los demonios y los malvados no será eterno o que habrá una salvación universal"; el *Catechismus Romanus* del Concilio de Trento (editado en 1566) también afirmó el tormento eterno. Entre los protestantes, el artículo XVII de la *Confesión de Augsburgo* refrendó la eternidad del infierno (1530), pero los 39 artículos de la Iglesia de Inglaterra no contenían tal afirmación, mientras que el artículo 42 (Eduardo VI, 1552) rechazaba la salvación universal. Según D. P. Walker,[10] además de todo esto, la doctrina tradicional del infierno recibía apoyo por su valor disuasorio en esta vida: se pensaba que si se removía el temor al castigo eterno, la gente se comportaría sin ataduras morales y la sociedad colapsaría, por lo que solo criminales y libertinos tenían motivos para cuestionar la doctrina del infierno. Esto se combinaba con la concepción de que el alma quedaría congelada con la muerte, no podría adquirir méritos ni deméritos nuevos.[11] Existen, por cierto, algunos textos de la Biblia que pueden usarse para atacar la doctrina ortodoxa del infierno tal cual la hemos descripto. Se trata de los pasajes del Nuevo Testamento en los que se dice que Dios desea la salvación de todos los hombres,[12] aunque podría argüirse que la referencia es a todos los pueblos y no a todos los individuos, por cuanto hay también referencias escriturales al hecho de que los elegidos serán una minoría.[13]

Aunque Gregorio Magno fue el primero en ordenar a los condenados en diferentes grupos de acuerdo con sus pecados, el siglo XII fue testigo de una multiplicación de los tormentos. En *Elucidarium*, de Honorius Augustodunensis, hay nueve castigos diferentes para cada uno de los órdenes angelicales ofendidos por el pecado. Las torturas se vinculaban directamente con los males correspondientes, aunque se las seguía considerando

10 D. P. Walker, *The Decline of Hell*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1964, cap. 1. La obra de Walker inspira buena parte de esta descripción de la evolución de la doctrina del infierno.

11 Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, 2, 2, 13, 4: los condenados siguen cometiendo actos malvados, particularmente la blasfemia, que se deben a la obstinada perversidad de su voluntad, que es parte de su castigo y no constituye un demérito. Esto implica que la condena eterna es por lo hecho en este mundo, porque en el infierno no se sigue pecando por libre voluntad, sino por el estado de los condenados, de modo que no pecan en sentido estricto. Hacer de la vida terrena el único período de juicio permite arrojar el mayor peso moral sobre nuestras acciones presentes y dar mayor fuerza al temor al infierno. Es un argumento todavía usado por Matthew Horbery, *An Enquiry into the Scripture Doctrine Concerning Duration of Future Punishment*, Londres, 1744.

12 *Timoteo*, II: 4 6; *Romanos*, II: 32.

13 *Mateo*, 7: 14 y 20: 16.

comunes a todos los pecadores.[14] En cuanto a las representaciones visuales, el Juicio Final parece haber sido ilustrado por primera vez en torno al año 800, con el cielo y el infierno como recompensas últimas. Templos románicos, sobre todo el de Sainte Foy, en Conques, contienen las primeras representaciones detalladas del infierno, con castigos específicos para los pecados capitales y otros tormentos relacionados con el estatus social de los condenados. El tema fue retomado en las catedrales góticas y encontró un desarrollo notable en manuscritos, especialmente en Francia e Inglaterra, donde se produjeron espléndidos ejemplos entre la segunda mitad del siglo XII y el primer cuarto del siglo XIII. En Italia, las primeras representaciones del infierno aparecen en el famoso mosaico de la catedral de Torcello y en Sant'Angelo en Formis, al final del siglo XI, pero el tema se vuelve realmente popular entre 1250 y 1330, con el infierno identificado como un lugar específico. Antes de 1330, sin embargo, la iconografía del infierno no transmite completamente la riqueza de detalle de los textos, especialmente de las visiones del infierno, que con su inspiración virgiliana eran el retrato más acabado del mundo infernal por entonces. A fines del siglo XIII, una panorámica del infierno se desplegó, a la izquierda de una figura monumental de Cristo, en el mosaico de la cúpula del Baptisterio en Florencia: Lucifer se destaca, más grande que el resto de los demonios, sentado y en actitud de devorar condenados. A mediados del siglo XIV, Buonamico Buffalmacco pintó en la pared sur del Camposanto en Pisa un fresco en el que se combinan el Juicio Final y el Triunfo de la Muerte. A partir de entonces, las representaciones del infierno se vuelven autónomas, llenas de torturas específicas, con los demonios expuestos en papeles activos, frecuentemente en posiciones prominentes en espacios compartimentados y no ya en las escenas de fondo, como Giotto los había mostrado en la Capilla de los Scrovegni. En Toscana se encuentran varios de aquellos infiernos por sectores, con Satán en el eje central: en el Ospedale della Misericordia en Prato, en la capilla Bargello en Santa Croce y en Santa Maria Novella en Florencia, donde la influencia de Dante es evidente. En Francia, entre tanto, según Jerôme Baschet, el primer infierno organizado, con individuos castigados de acuerdo con la naturaleza de sus pecados, se encuentra en la catedral de Sainte Cécile, en Albi; se trata de un ciclo tardomedieval basado en los grabados del *Calendrier des Bergers*.

14 Jérôme Baschet, *Les Justice de l'au delà. Les representations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*, Roma, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 1993.

Aunque los elementos constitutivos de la imagen de Satanás y del infierno existían desde el comienzo mismo de la cristiandad, solo en el siglo XII adquirieron significado real en representaciones y prácticas, antes de desarrollarse en las imágenes más terribles del final de la Edad Media. De acuerdo con Robert Muchembled, la emergencia del demonio y del infierno dentro de un modelo nuevo es más que un fenómeno religioso, revela el surgimiento de una concepción unificante compartida por el papado y las grandes monarquías, si bien ambos poderes compitieron por monopolizar las ventajas que se derivaban de ella.[15] La cristiandad tuvo éxito en esa construcción porque adoptó el mito cósmico del combate primordial entre los dioses, surgido en Cercano Oriente: un dios se rebeló contra Yahveh e hizo de la Tierra una extensión de su reino, para gobernarlo con el pecado y la muerte. San Pablo lo llamó "Dios de este mundo", al que se opuso el hijo del Creador, Jesús, como potencial liberador de toda la humanidad en un conflicto que solo terminaría con el fin de los tiempos. Desde el siglo XIII, en parte por la demonología propuesta por el escolasticismo, la figura del demonio creció en importancia y se integró en un horizonte religioso más coherente. La acentuación de las características negativas del demonio se produjo en el siglo XIV, cuando su nueva concepción se extendió desde el mundo monástico. Se enfatizaron entonces los signos del poder de Lucifer: se mostró más grande que otros demonios, sentado, coronado.[16] El infierno y el demonio dejaron de ser metafóricos, ese mensaje apareció en imágenes que impulsaron, a partir del temor, la obediencia religiosa y el reconocimiento del poder de la Iglesia y del Estado, cementos del orden social. A partir del siglo XIV, los tormentos del infierno advertían sobre la justicia implacable de Dios; el poder de la espada era la marca de la soberanía. La amenaza del infierno era una forma de control social, asociaba el poder monárquico con Dios y lo autorizaba a ejercer una justicia punitiva en la Tierra. El diablo adquirió entonces centralidad para los debates contemporáneos: hasta el siglo XII, los clérigos habían creído que los demonios eran inmateriales e incapaces de interactuar con los humanos, pero a partir de entonces comenzó a considerarse posible que ellos adoptaran forma humana o animal con el fin de seducir a hombres y mujeres. En un lento proceso de dos siglos, el demonio comenzó a formar parte de este mundo y adquirió características cada vez más inhumanas y aterradoras.

15 R. Muchembled, *A History of the Devil*, Cambridge, Polity Press, 2003.
16 *Très Riches Heures du Duc de Berry*, Limbourg, 1413.

Las herejías del siglo XV fueron el modelo demonológico para la brujería satánica. Husitas y valdenses eran acusados de diversas herejías (negar la Trinidad, etc.) y de reunirse por la noche apartados de otra gente para tener contactos con el demonio, lo mismo que ocurriría con las brujas. A partir del siglo XVI, protestantes y católicos rivalizaron por mostrar que el diablo estaba más activo que nunca debido a los pecados y crímenes de sus respectivos antagonistas. Los primeros en hacerlo fueron los protestantes, quienes intentaron demonizar al mismísimo papa, Anticristo anunciador del reino de Satanás. Surgió una cultura trágica en la que el mundo era el campo de batalla de una lucha entre el bien y el mal. El infierno mismo había invadido la Tierra, y se volvió más concreto, más presente, más temible. Según C. A. Patrides, tal actitud se combinaba con un énfasis en los dolores físicos del infierno.[17] La familiaridad con esas ideas tradicionales procede de un intento de los predicadores por reunirlas, de modo de empujar a los fieles al cielo a través del temor.[18] Se decía que cualquier tormento era como "una picadura de mosca" comparado con el infierno, "donde Dios muestra el poder de su venganza en la preparación de ese infinito, inefable, insufrible lugar de tormentos".[19] Estos pasajes tienen mucho en común con la tradición católica de "la fosa de fuego, llena de un hedor horrendo y de pesares, angustias, dolores, hambre y sed".[20] Recuérdese la centralidad que tenía la

17 C. A. Patrides, "Renaissance and Modern Views on Hell", *The Harvard Theological Review*, vol. 57, No. 3, julio de 1964, pp. 217-236.
18 La obra de Thomas Heywood nos muestra con bastante precisión cómo concebía al infierno un inglés del primer tercio del siglo XVII. En su *The Hierarchie of the Blessed Angells*, Londres, 1635, p. 347, se lee: "En el infierno están la pena, el dolor, la angustia y el malestar / La muerte que todo lo amenaza nada puede destruir / Hay quejidos, clamores, llantos, lamentos, /gritos, alaridos, aullidos, chirridos y maldiciones que nunca faltan, / suspiros, dolor y gemidos sin consuelo. / La sed, el hambre, la necesidad y lacerantes quejidos, / ningún rayo confortable de luz ni fuego, / un calor insoportable y un frío extremo, / tormentos de cada hueso, nervio y vena, / en cada articulación un dolor insufrible, / en la cabeza, el pecho, el estómago y todos los sentidos, / torturas adecuadas para cada ofensa del alma. / Pero con más terror de lo que el corazón pueda esperar / la vista se llena de oscuridad y el olfato de hedor; / el gusto de hiel, de amargura extrema, / el oído con maldiciones y blasfemias, / el tacto con víboras y sapos que andan por todos lados".
19 Michael Wigmore, *The Way of all Flesh*, Londres, 1619, p. 14.
20 William Caxton (trad.), *Mirrour of the World*, 1480. La imagen también tuvo su continuidad luego, cuando el infierno ortodoxo se encontraba en retroceso, en América del Norte. La obra de Jonathan Edwards, un puritano de Nueva Inglaterra de mediados del siglo XVIII, atestigua esa perduración, pues sostiene

meditación sobre los padecimientos infernales en los *Ejercicios espirituales*, publicados por San Ignacio de Loyola en 1548. Allí, el fundador de la Compañía había convocado a los cinco sentidos para recrear "mediante la imaginación" la vista de los incendios y de los cuerpos torturados que contenían las almas condenadas, la audición de los llantos, gritos y blasfemias, el olor del humo, del azufre, de las heces y de las cosas putrefactas, el sabor amargo de las lágrimas y del rencor, y el tacto de las materias incandescentes.[21]

Sin embargo, paralelamente al aumento de la importancia del infierno y de su presencia cada vez más ostensible y cotidiana, se desarrollaron cuestionamientos diversos a ese conjunto de nociones. La tradición de los "cristianos de corazón tierno" a la que se refería San Agustín había comenzado con Orígenes, en el siglo III, quien propuso en su *De Principiis* un esquema para la salvación final de todos los seres humanos y fue condenado como hereje. Su doctrina fue revivida en el siglo IX por Scotus Erigena, quien sugirió la posibilidad de una restauración origenista de todas las cosas y redujo los tormentos del infierno a los propios de una mala conciencia, aunque aceptó que el castigo podía ser eterno. Sus escritos también fueron condenados. En el Renacimiento hubo un gran interés por los Padres de la Iglesia anteriores al Concilio de Nicea, lo que dirigió la atención de muchos a la doctrina de la salvación universal de Orígenes: aunque se lo había condenado como hereje en el Concilio de Alejandría en 400 y en el de Constantinopla de 553, él conservaba una importante reputación como teólogo. De acuerdo con Walker, toda la escatología de Orígenes se basa en dos principios: la justicia y bondad de un Creador omnipotente y la absoluta libre voluntad de los seres racionales (hombres, ángeles, demonios, estrellas animadas). Proponía, entonces, la existencia de una serie de edades, cada una con su creación y juicio final, serie que no tiene comienzo (porque Dios no sería omnipotente si no tuviera criaturas sobre las que ejercer su poder) y continúa indefinidamente. Al final de cada edad, luego de los tormentos del infierno, que son puramente curativos, y los placeres del cielo, que pueden llevar al orgullo o la negligencia, las almas que todavía necesitan ser probadas y purgadas de sus vidas pasadas renacen a una situación apropiada: las almas muy buenas se transforman en ángeles, las muy malas en demonios. En el curso de las edades sucesivas, un alma puede subir o bajar en esa escala y la sucesión de edades puede llegar a su fin cuando incluso el alma de Lucifer se haya limpiado de sus pecados y se haya unido libremente con Dios, en la "restauración de todas las cosas".[22] Cuando los textos de Orígenes se imprimieron en los siglos XV y XVI (la primera edición de sus obras completas en latín fue editada en 1512 por Jacques Merlin), produjeron tantas defensas apasionadas y ataques como en la Antigüedad. Su insistencia en el libre albedrío y en mantener a Dios libre de injusticia y crueldad atrajo a muchos teólogos del siglo XVI.[23] Una defensa sistemática de las opiniones de Orígenes, no de su persona, fue la *Letter of Resolution Concerning Origen* de 1661, atribuida a George Rust.

Esta fecha es importante, porque solo en el siglo XVII aparecen ataques explícitos a la doctrina ortodoxa del infierno y, más aun, hasta el siglo XVIII, todas las discusiones sobre el infierno estaban cubiertas por un velo de secreto, lo que condujo a la existencia de una doble doctrina: por un lado, unos pocos tenían ciertas creencias que no compartían con las masas por sus posibles consecuencias, por el otro, predicaban la doctrina tradicional aunque no la creyeran.[24] En el siglo XVII, la incredulidad en el

incluso una descripción detallada de los tormentos del infierno. En "The Future Punishment of the Wicked Unavoidable and Intolerable", *Works*, Nueva York y Londres, 1844, IV, p. 260, afirma: "Para ayudarte a imaginarlo, piensa que estás en un horno ardiente, con un calor incandescente, o en un horno de ladrillos, donde tu dolor puede ser más grande que el contacto ocasional con el carbón o el fuego, pues el calor es mucho mayor. Imagina que tu cuerpo estuviera allí quieto por un cuarto de hora, lleno de fuego, lleno adentro y alrededor, como un carbón de fuego brillante, pero todo el tiempo con sensaciones completas, ¡qué horror sentirías en la entrada de ese horno! Pero tu tormento en el infierno sería inmensamente más grande de lo que esta ilustración representa".

21 Ignacio de Loyola, *Exercitia Spiritualia* [Roma, apud Antonium Bladum], 1548, sin página. "Quinto Ejercicio acerca de la Contemplación del Infierno".

22 *Hechos*, 3:21. El principal problema con esta afirmación es que la salvación universal iguala a Satanás con Gabriel, a las prostitutas con la Virgen, mientras que la aniquilación de todos los pecadores, una posibilidad alternativa entre las que cuestionaron el infierno eterno tradicional, no enfrenta ese obstáculo.

23 Entre ellos, Walker destaca a Erasmo y a Pico della Mirandola: una de sus *Conclusiones* condenada como herética era que "es más razonable creer que Orígenes se salvó que pensar que fue condenado" (*Opera Omnia*, Basilea, 1572, I, p. 95). Sin embargo, Pico negaba haber propuesto que el castigo infernal no fuera eterno, algo de lo que se lo acusaba (*ibid.*, p. 152).

24 John Tillotson, *A sermon preach'd before the Queen at Whitehall*, Londres, 1690, meses antes de convertirse en arzobispo de Canterbury, sostuvo que, aunque la Escritura amenazaba con castigo eterno para los malvados, Dios podía no concretar esa amenaza. De todos modos, consideraba que era poco inteligente descreer de la eternidad del infierno y que sería pernicioso predicar esa incredulidad. En T. Burnet, *De Statu Mortuorum*, la doble doctrina es más clara: se opone a la eternidad del infierno, pero sostiene que la gente común solo debe

infierno como tormento eterno raras veces alcanzó el nivel de una convicción firme; era más frecuente como conjetura, de modo que la mayoría de las fuentes que tenemos sobre ello son anónimas o póstumas. En cualquier caso, comenzaron a aparecer en ese momento diversos cuestionamientos. Por ejemplo, un aspecto que había sido una fortaleza de la doctrina del infierno se convirtió en una debilidad: tradicionalmente, se consideraba que parte de la felicidad de los benditos consistiría en contemplar los tormentos de los condenados, en tanto manifestación de la justicia divina y de su odio del pecado, pero también porque contrastaba con la conciencia de su propia gracia.[25] Tal vez por un cambio en las actitudes hacia el sufrimiento humano, durante el siglo XVII, este aspecto del infierno comenzó a volverse obsoleto.[26] De acuerdo con D. P. Walker, ese cambio está aún en curso y la novedad no estuvo en nuestros sentimientos de felicidad o pena por el sufrimiento de otros, sino en nuestra evaluación de esos sentimientos. Es muy probable que el mismo cambio de actitudes haya llevado a que, desde el siglo XVII, existiera una tendencia a dejar de describir en detalle los tormentos del infierno. Cambió también, de modo incipiente, la concepción de la justicia, en la que apareció una tendencia a minimizar la justicia retributiva. Sin embargo, y como prueba del carácter incipiente de esa evolución en el siglo XVII, la idea de que la satisfacción de los piadosos por los tormentos de los pecadores en el infierno es "una fantasía abominable" apareció formulada en tales términos más bien tardíamente.[27]

Otra evidencia del deterioro de la teoría tradicional del infierno a partir del siglo XVII es que comenzaron a cuestionarse también aspectos que antes se consideraban fortalezas, como el carácter minoritario de los elegidos, que devino un problema cuando comenzó a pensarse que una teodicea satisfactoria podría ser aceptada si los buenos del universo fueran más que los malos. Pocos se atrevieron a negar que la mayoría de los humanos adultos terminarían condenados,[28] pero fueron muchos quienes sugirieron tomar en cuenta en el cálculo tanto a los adultos como a los niños que mueren en la infancia (de modo que habrían muerto antes de haber pecado). Incluso la idea de que el infierno constituía un elemento disuasorio del pecado se convirtió en una debilidad: un argumento sostuvo que hacía inútil al infierno luego del fin del mundo; otro, que el carácter excesivo del tormento eterno lo vuelve poco efectivo como disuasorio, pues nadie siente el grado de culpa que merece un castigo infinito.[29] Sin embargo, la idea de que el temor al infierno podía implicar un freno a comportamientos considerados peligrosos y la convicción de que quienes proponían su abolición eran inevitablemente pecadores no desapareció: en 1748, Dom Sinsart afirmó: "no dudo en decir que el sistema que limita los castigos de la vida después de la muerte fue concebido solo por corazones corruptos y viciosos. [...] Es, por ello, que esta opinión debe su existencia al crimen, al obstinado crimen".[30]

---

conocer la doctrina tradicional. En 1522, Lutero responde que no puede salvarse quien haya muerto fuera de la fe, admite que para la razón humana el juicio de Dios puede parecer demasiado severo e injusto y que eso llevó a los cuestionamientos de Orígenes y otros, pero sostiene: "uno debe separar nuestra forma de pensar de la verdad de Dios, y tener cuidado de no hacer de Dios un mentiroso, sino más bien permitir que todos los hombres, ángeles y demonios sean condenados antes de pensar que las palabras de Dios no estaban llenas de verdad" (Lutero, *Werke*, Kritische Gesamtausgabe, Weimar, 1907, 10, p. 332). Además, al contrario de quienes cuestionaban la doctrina tradicional, sostiene que los simples, con una fe firme y no intelectualizada, pueden recibir esa verdad de Dios, mientras que los que tienen una fe demasiado intelectual dudarían de ella si discutieran este asunto: los intelectuales deben ser los resguardados de una doctrina peligrosa.

25 Puede encontrarse esta idea en *Isaías*, 66.22, San Agustín, *Civ. Dei*, XX, XXI, Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, 94, I.

26 Pierre Bayle, *Oeuvres Diverses*, t. III, "Pensées diverses, etc. Réponse aux questions d'un provincial", La Haya, 1727, p. 863, "golpea nuestra razón un no sé qué en la hipótesis de que los Santos del Paraíso obtienen parte de su felicidad de conocer que otros hombres están siendo torturados y lo serán eternamente". Cit. en Jan N. Bremmer e István Czachesz, *The Apocalypse of Peter*, Lovaina, Peeters Publishers, 2003, p. 151.

27 F. W. Farrar, *Eternal Hope*, Londres, 1878, p. 66. Además, de este "cambio de actitud", existían otras condiciones para el desafío de la teoría ortodoxa del infierno. La doctrina del purgatorio, junto con la absolución antes del arrepentimiento, la práctica en la que se basa, provee a los católicos una vía de escape al infierno que los protestantes no tienen, y puede ser considerada un atenuante. Sin embargo, como todos los que están en el purgatorio se salvaron, la doctrina no mitiga el infierno, sino que modifica el cielo. En cualquier caso, el rechazo protestante del purgatorio ayuda a descubrir por qué la doctrina del infierno fue cuestionada cuando lo fue, pues la abolición del purgatorio puso a los protestantes en una situación dolorosa: sus muertos iban al infierno o al cielo, mientras que los católicos podían aspirar a que fueran al purgatorio aun si no habían sido del todo santos.

28 Leibniz, *Théodicée*, I, 82, recordó que Curión defendía que Dios tenía un reino mayor que el de Satanás en *De Amplitudine beati regni Dei*, 1554.

29 Marie Huber, *Sentiments différents*, 1731.

30 Dom Sinsart, *Defense du Dogme Catholique sur l'eternité des peines*, Estrasburgo, 1748, VII. También W. Dodwell, *The Eternity of future Punishment asserted and vindicated. In answer to Mr Whiston's late Treatise on that Subject*, Oxford, 1743, 85.

Quienes dudaban o negaban la doctrina del tormento eterno pertenecían a varias tradiciones religiosas. La principal herejía de los socinianos era el arrianismo, la negación de que el Hijo es consustancial al Padre, pero también se los acusaba de no creer en la eternidad del infierno y al menos algunos de ellos creían en la eventual aniquilación de los pecadores.[31] Florecieron en los siglos XVI y XVII en Polonia, donde fueron tolerados hasta 1640, luego se dispersaron por toda Europa. Como la negación del tormento eterno estuvo desde el comienzo asociada con esta herejía, los protestantes fueron reacios a atacar la doctrina ortodoxa del infierno por temor a ser acusados de socinianismo. Sin embargo, durante la Revolución Inglesa hubo cierta tolerancia religiosa, lo que permitió la difusión de la negación del tormento eterno: Gerrald Winstanley, en su *The Mysterie of God*, de 1648, predicó la salvación universal. Los arrianos ingleses también descreían de la eternidad del infierno (John Locke e Isaac Newton mantuvieron esas ideas en secreto, William Whiston las hizo públicas),[32] mientras que los platónicos de Cambridge rechazaron la predestinación calvinista y desarrollaron una teología liberal, concentrada en valores morales. Entre ellos, Benjamin Whichcote, Ralph Cudworth y Henry More no negaban la eternidad del infierno, pero Peter Sterry y Jeremiah White sí lo hicieron y defendieron la salvación universal. En este caso, a diferencia de la doctrina tradicional del infierno, el conflicto entre dos atributos de Dios, la justicia y el amor, se resuelve a favor de este último: la justicia divina se satisface con prolongados y severos tormentos, pero finalmente triunfa el amor en la eventual salvación de todos.[33] Hacia

31 La evidencia más temprana de que los socinianos creían en la aniquilación de los pecadores es un *Compendiolum Socinianismi*, de 1598.

32 Samuel Richardson, *A Discourse of the Torments of Hell. The foundation and pillars thereof discovered, searched, shaken and removed*, 1658, fue descripto como una "herejía origeniana"; J. Locke, *Resurrectio e quae sequuntur*, inédito hasta 1829, sostenía que los condenados serían atormentados pero que no vivirían en el infierno para siempre. Solo sabemos lo que Isaac Newton y Samuel Clarke pensaban de la eternidad del infierno a través de William Whiston, sucesor de Newton como profesor de matemáticas en Cambridge, expulsado en 1710 por arriano, quien sugería que Newton y Clarke se habían pronunciado en contra de aquella perduración (*Historical Memoires*, Londres, 1748, 75).

33 Sterry propone una compasión por el sufrimiento de los pecadores: "Pobres y quebrados espíritus que yacen en las profundidades de la Tierra, en duelo, desterrados, tienen la esperanza del amor eterno, lo esperan. El amor de Dios los encontrará, se unirá con ellos y los llevará consigo" (Peter Sterry, *Rise, Race*, Londres, 1683, 324).

fines del siglo XVII el asunto del infierno desempeñó un papel importante en la polémica religiosa francesa: Pierre Bayle refutó a varios teólogos, sobre todo a Pierre Jurieu, el líder de los protestantes exiliados por la revocación del Edicto de Nantes (1685) y al arminiano Jean Le Clerc, quien creía en la salvación universal.

La transformación que se produjo en las concepciones del infierno en el siglo XVII no fue solo un cambio intelectual y religioso, sino que formó parte de un proceso más general de desencantamiento del mundo. Aunque restringido a pequeños círculos, el escepticismo filosófico asociado con la emergencia del espíritu científico comenzó a difundir la idea de que el demonio era solo un símbolo del mal presente en todos los hombres. John Webster imputaba los actos malvados al espíritu humano más que a Satanás en *The White Devil* (1608). Pero no todos aceptaban que Satanás había perdido la batalla y siguió existiendo una tradición demonológica que afirmaba su ubicuidad. Sin embargo, el diablo tendió a abandonar el terreno de las prácticas sociales para refugiarse en el mundo de los mitos y los símbolos. La presencia real y multiforme de Satanás en la naturaleza perdió predominancia a partir de 1640, y lentamente el demonio fue internalizado. En 1651, Thomas Hobbes dedicó la cuarta parte de su *Leviatán* al estudio de las bases escriturarias del "reino de las tinieblas", es decir, del tercer tipo de poder mencionado en la Biblia junto a los poderes soberanos del gobernante civil y de la iglesia. Hobbes interpretó claramente las alusiones al "reino de Satanás", al "príncipe de este mundo" y a "los hijos de la oscuridad", contenidas en el Nuevo Testamento, como metáforas de una oscuridad propia del hombre, instalada en el interior del alma a través de una hermenéutica falsa de la palabra divina y de una distorsión de la lógica y de la metafísica. El autor de *Leviatán* se refería a la "ventana" que tales operaciones de impostura abrían para "dar entrada a la doctrina oscura" en la intimidad de los hombres.[34]

En 1667, John Milton publicó su *Paradise Lost*, en el que el diablo era a la vez tradicional y diferente, pues rechazaba el yugo de un Dios autoritario y proclamaba su rebelión: "Mejor reinar en el infierno que servir en el cielo".[35] Milton era consciente de las visiones tradicionales y concebía el infierno sobre todo como una condición, pero también como un lugar,

34 Thomas Hobbes, *Leviathan. Or, Matter, Form, and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil*, Chicago/Londres/Toronto/Ginebra/Sydney/Tokio, Encyclopaedia Britannica Inc, 1952, *Great Books of the Western World*, 23, pp. 247 y 251.

35 Ed. por Helen Darbishire, Oxford, 1952, I, pp. 258 y ss.

esto es, una combinación de los *poena damni* y los *poena sensus*.[36] En *Paradise Lost*, Satanás resuelve heroica y categóricamente que "La mente es su propio lugar, y en ella / puede crear del cielo un infierno o del infierno un cielo".[37] El concepto de infierno interior se aplica tanto a Satanás como al hombre, pues es producto, antes que de la pérdida de las luces celestiales, de una "*umpire conscience*" que Dios impuso a los ángeles caídos para intensificar su remordimiento y a la humanidad caída para redirigirla hacia el creador.[38] El infierno de Milton es la morada natural de los condenados irredimibles, que lo sufren, como el Mefistófeles de Marlowe, como un tormento tanto personal cuanto eterno,[39] a pesar de lo cual proliferan las descripciones de Satanás que parecen alentar cierta benevolencia acerca de su condición. Milton nos presenta un demonio que cambia continuamente de forma según su conveniencia, recorre cielo e infierno, es oscuramente sombrío, pero también elocuente e incluso admirable en su determinación y sus sentimientos profundos, en su lealtad hacia los que dependen de él. Un demonio de ese tipo puede incluso llegar a inspirar simpatía en sus desventuras, y es por eso que son muchos los lectores del poema (de Dryden a Blake)[40] que han identificado a Satanás como el verdadero héroe del relato.[41] Se ha afirmado también que el adversario del Dios miltoniano es

36 El infierno está "en un lugar de máxima oscuridad, llamado Caos" (*Paradise Lost*, I, "Argument") e incluye tanto un "diluvio tremendo" (I, 68) como un "continente helado" (III, 587); Satanás fue condenado "*To botomless perdition, there to dwell; In Adamantine Chains and penal Fire; Who durst defie th'Omnipotent to Arms*" (I, 44). Pero Milton estaba de acuerdo con Donne en que "la intensidad de ese fuego [*poena sensus*] es incomparable, como parte del tormento, con la privación de la visión de Dios" [*poena damni*] (Donne, *Sermons*, IV, 86); "cuando todo se ha hecho, el infierno de los infiernos, el tormento de los tormentos, es la permanente ausencia de Dios y la permanente imposibilidad de retornar a su presencia" (V, 266).

37 *Paradise Lost*, I, 254.

38 *Ibid.*, III, 188-197. Milton habla también de "*A Paradise within*" (XII, 587), un contrapunto con el infierno interior que también tiene algún sustento escritural (*Luc.* 17.21, "el reino de Dios está en vosotros").

39 El infierno de Milton no es una cámara de torturas, sino más bien un lugar de oscuridad y profundidad que son tan abstractas como literales ("*deep Tract of Hell*" [I, 28]; "*deep despaire*" [I, 126]; "*dark designs*" [I, 213], etc.). J. B. Broadbent, "Milton's Hell", *ELH*, vol. 21, No. 3, septiembre de 1954, pp. 161-192.

40 John Dryden, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. por George Watson, Londres, 1962, II, pp. 84 y 233.

41 Anne Paolucci, "Dante's Satan and Milton's 'Byronic Hero'", *Italica*, vol. 41, No. 2, junio de 1964, pp. 139-149. Paolucci provee ejemplos contundentes al respecto. Al observar Satanás a sus compañeros condenados al dolor eterno aparecen la pasión y el remordimiento, con "lágrimas como las que lloraron los ángeles" (I, 620); es

verdaderamente heroico, pero ese heroísmo es una ilusión, "no es solo un pseudo héroe que únicamente puede ser elogiado en un mundo caído y por los estándares de un heroísmo falso y secular", sino que es un héroe corrupto, de modo que "su imagen no es una ilusión, sino una perversión del verdadero heroísmo".[42] Esta idea toma en consideración la definición misma del género épico, que para los contemporáneos de Milton implicaba una intención ética: el poeta heroico debía delinear la virtud heroica para llevar al lector a la admiración y la imitación, las virtudes militares debían combinarse con las morales.

Por lo demás, Cristopher Hill ha llamado la atención acertadamente sobre los posibles vínculos de estas nociones de Milton con el ideario religioso radical anterior y contemporáneo a la Revolución Inglesa.[43] Los familistas isabelinos habían sido acusados de reducir a Cristo, el diablo, el cielo y el infierno a meras alegorías, William Browne había escrito que el infierno era simplemente el lugar donde estaba el diablo y Phineas Fletcher había anticipado la idea miltoniana de que es mejor reinar en el infierno que servir en el cielo. Durante la Revolución se llegó a negar la existencia de un infierno geográfico, pues existiría solo "en las conciencias de hombres y mujeres" o directamente no existiría. Georges Wither, Richard Overton, sir Henry Vane, Lodowick Muggleton y muchos cuáqueros creían que el infierno era un estado interior; Gerrard Winstanley, Richard Coppin y Laurence Clarkson pensaban que el Juicio Final (como la caída y la segunda venida de Cristo) eran hechos que tenían lugar en la Tierra, dentro de la conciencia individual. De todos modos, es preciso recordar que, aunque

también capaz de apreciar lo bueno y lo bello, es dolorosamente sensible a la luz y al amor, su desesperación es evidente cuando ve el cielo y el Edén, no puede evitar recordar la bondad de Dios, "el inigualable rey de los cielos" (IV, 41). Se ha sugerido también que, en realidad, Milton se burla de lo falsamente heroico, de los elementos despreciables del heroísmo tradicional. Los demonios son personajes militares, feudales, su única virtud es una resistencia estoica, se mueven disciplinadamente en masa (IX, 558), se mantienen firmes "como bosques de robles o montañas de pinos" (IX, 612). Cuando ingresan en el Pandemonio, los demonios se degradan. Como soldados, langostas, bárbaros o árboles eran terribles, ahora se vuelven abejas, pigmeos, duendes (IX, 768); en el libro X se transforman en serpientes. Estos cambios indican su naturaleza caída, que los diferencia de Dios, cuyo trono está "*fixt forever firm and sure*" (VII, 586). J. B. Broadbent, *op. cit.*, pp. 161-192.

42 John M. Steadman, "The Idea of Satan as the Hero of 'Paradise Lost'", *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 120, No. 4, Symposium on John Milton, 13 de agosto de 1976, pp. 253-294.

43 C. Hill, *Milton and the English Revolution*, Londres, Faber & Faber, 1977, pp. 308 y ss.

Milton se acercó a la idea de que el infierno y el cielo eran estados interiores,[44] nunca negó la existencia de un infierno geográfico, pues la Biblia misma contenía referencias en ese sentido.

El paso decisivo hacia la negación de la existencia del diablo por fuera del alma o del espíritu del hombre fue dado por dos holandeses, el médico de Haarlem Anthonie van Dale y el pastor calvinista Balthasar Bekker, en las dos últimas décadas del siglo XVII. Van Dale, en el famoso libelo *Grande es Diana de los Efesios*, publicado en 1680, atacó la idea tradicional de la hermenéutica bíblica acerca del diablo como inspirador de los oráculos paganos. Entre sus argumentos, el médico esgrimía la inanidad del poder del demonio, al punto de poner en duda la existencia separada y real del ángel caído e *in extremis* de todos los ángeles. La postura de Van Dale fue conocida en Europa gracias a la versión que Fontenelle presentó de esas ideas en su *Histoire des Oracles*, editada en 1687.[45] Bekker, por su parte, publicó entre 1691 y 1693 cuatro volúmenes sobre *El mundo encantado*, una obra consagrada a la destrucción de la creencia supersticiosa en la brujería, la magia, la existencia de los espíritus y demonios. La negación de la existencia de Satanás pareció cosa implícita a los lectores contemporáneos del texto. Lo cierto es que Bekker explicaba las intervenciones del diablo en la Escritura como referencias poéticas, metáforas y alegorías de la maldad de los hombres.[46] Ericus Walten, un escritor político holandés muy activo en la última década del siglo XVII, apoyó de manera entusiasta los puntos de vista de Bekker y llegó a decir que el único "diablo" cuya acción en el mundo él podía reconocer no era sino Luis XIV, rey de los franceses y enemigo mortal de Holanda.[47]

En 1726, Daniel Defoe publicó su *Historia del diablo*, cuyo primer volumen sigue a la criatura tras la expulsión del cielo y el segundo se dedica a su conducta hasta la época contemporánea. Defoe no niega su existencia, pero sostiene que el poder del demonio sobre los humanos es muy limitado porque "no puede evitar ni causar nuestra destrucción" y solo actúa "en la mente humana". Más aun, identifica varios humanos demoníacos: uno sanguinario en el duque de Alba, uno disoluto en Buckingham, uno político y hábil en Richelieu, uno traicionero en Mazarino y uno codicioso en Marlborough. La lección era temer a los grandes hombres demoníacos, pero no al infierno terrible.[48]

44 En *Comus* se refería a Satanás como "Quien oculta un alma oscura / es él mismo su propia cárcel", y en *Paradise Regained* (1, 420) le hace afirmar "Yo mismo soy el infierno".

45 Jonathan I. Israel, *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity, 1650-1750*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 359-374.

46 *Ibid.*, pp. 375-382 y ss.

47 *Ibid.*, pp. 386-387.

De todos modos, los defensores del infierno tradicional no se rindieron fácilmente y hubo una larga batalla por el control de la imagen del demonio en el siglo XVIII. La Iglesia católica mantuvo su mensaje tradicional sobre el diablo y Joseph de Maistre (1753-1821) lo identificó con la Revolución, el desorden, la degeneración moral y la rebelión contra la autoridad de papas y monarcas. Mefistófeles, el demonio del *Fausto* de Goethe, escrito entre 1808 y 1832, conserva algunas características antiguas (los pies animalizados), pero es esencialmente el lado oscuro del hombre racional. Para entonces, la imagen del demonio había adquirido cierta autonomía literaria, en la que conservaba su carácter peyorativo, aunque trivializado. El diablo se volvió "una alegoría en la que los principios están en conflicto con las pasiones, el alma es el campo de batalla";[49] una figura del mal que todos llevamos en nuestro interior caracterizó definitivamente al siglo XIX y reemplazó a la criatura terrible externa a la persona humana típica de épocas anteriores. Aunque es cierto que la consolidación definitiva de un diablo y un infierno internalizados se produjo en los siglos XVIII y XIX, existen antecedentes en el XVI. Por ejemplo, Marlowe escribe en su *Fausto*: "El cielo no tiene límites ni está circunscripto / en un lugar único, donde estamos es el infierno, / y donde está el infierno debemos pemanecer para siempre".[50] En cualquier caso, la distancia que separa a ambas concepciones puede sintetizarse con otras dos citas. En 1610, William Shakespeare hacía decir a Ariel, en diálogo con Próspero, "El infierno está vacío y todos los demonios están aquí",[51] mientras que en 1883 Oscar Wilde puso en boca de una duquesa las palabras "Somos nuestro propio demonio y hacemos

48 Agradecemos al profesor Rogelio Paredes el que nos haya permitido conocer su investigación inédita sobre el libro de Daniel Defoe.

49 R. Muchembled, *op. cit.*, p. 142.

50 C. Marlowe, *The Tragical History of Doctor Faustus*, 1604, II.i.124-126.

51 William Shakespeare, *The Tempest*, escena 1, acto 2. Muchos teólogos isabelinos habían buscado atemorizar a los culpables mediante una insistencia en la materialidad del infierno, con descripciones concretas de los tormentos. Henry Howard, "The Lower Decleareth his Paines to Exceade Farre the Paines of Hell", *Songs and Sonets*, Londres, 1574, L8: "Las almas que carecen de gracia / que yacen en dolor amargo / no están en un lugar / como el que pretende la gente tonta, / atormentados con fuego, / y hervidos en su destino / con serpientes llenas de ira / sometidos a un dolor mortal; / no, no, así no es, / su pena no es como esa, / pero de todos modos su dolor / me atrevo a decir que es el doble de ello".

de este mundo nuestro infierno".[52] Llegado a este punto, el diablo se transformó en una figura literaria y el infierno en su escena. En un grabado de 1808, titulado *Satan Watching Adam and Eve*, Blake presentó al diablo como un ángel joven y bello. En el *Frankenstein* de Mary Shelley, de 1818, se lee: "Muchas veces consideré a Satanás el perfecto emblema de mi condición", "el ángel caído se convierte en un demonio maligno, pero incluso ese enemigo de Dios y del hombre tenía amigos y asociados en su desolación, yo estoy solo".[53] En *La Fin de Satan*, que Victor Hugo comenzó en 1854 y se publicó póstumamente en 1886, Satanás es un pecador, pero despierta simpatía porque sufre su propia alienación, una característica que comparte con los humanos; en su batalla contra Dios una pluma cae de su ala y toma la forma de un ángel femenino hermoso llamado Libertad, que con permiso de ambos alienta a la humanidad a rebelarse contra el mal y destruir la Bastilla. Finalmente, incluso el diablo es resurrecto, Dios dice: "Satanás ha muerto, puedes nacer de nuevo, divino Lucifer".[54]

Pero esta reformulación romántica del infierno se vinculaba con una apropiación particular del infierno evocado en *Paradise Lost*. Los románticos percibieron la dualidad del Satanás miltoniano y llegaron incluso a reivindicarlo. Blake fue el primero en considerar al propio Milton un ciudadano del Pandemonio en *The Marriage of Heaven and Hell*: "La razón por la cual Milton escribió encadenado cuando se refería a los ángeles y a Dios y con libertad cuando aludía a los demonios y el infierno es porque era un verdadero poeta, y era del partido del diablo sin saberlo".[55] Por su parte, Percy Shelley, en *On the Devil and Devils*, comparó la grandeza y la energía del Satanás miltoniano con "la personificación popular de la malignidad": como ser moral, el demonio de Milton era "muy superior a Dios. Es como alguien que perseveraba en pos de un objetivo que ha pensado como excelente a pesar de la adversidad y la tortura, comparado con quien,

52 Oscar Wilde, *The Duchess of Padua*, acto v.

53 Mary Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein: Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Critical Perspectives*, ed. por Johanna M. Smith, Bedford, MPS, 2000, pp. 117 y 188.

54 Cit. en R. Muchembled, *op. cit.*, p. 200.

55 William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1793, en *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. por David V. Erdman, Berkeley, University of California Press, 1982, p. 35. Blake considera que la pasión y la rebelión de Satanás son los motivos vitales de la inspiración poética de Milton; según Steadman, los románticos simpatizaban con el hecho de que Milton fuera un rebelde como ellos, que había integrado el partido que ejecutó a un rey.

en la fría seguridad de un triunfo tranquilo, inflige la más terrible venganza a su enemigo".[56] Lord Byron, por su parte, en una defensa ante la acusación de blasfemia a algunos de sus personajes, sostiene tajantemente que el héroe de *Paradise Lost* es Satanás: "¿Son ellos más impíos que el Satanás de Milton? [...] Milton excita la compasión por Satanás y se esfuerza por mostrarlo como un personaje herido, le da pasiones humanas, lo hace sentir pena por Adán y Eva, y justificarse. Pero nadie ha culpado a Milton por esto. Si Caín es blasfemo, Milton es blasfemo".[57]

Es precisamente esta visión romántica la que consolidó la idea de Satanás como héroe. Ya C. S. Lewis sostuvo que el éxito de tal imagen debe mucho a nuestra propia naturaleza caída, es más fácil proyectarse en un personaje malvado que en uno bueno, "el Satanás dentro de Milton le permite dibujar bien el personaje, tanto como el Satanás en nosotros nos permite recibirlo. Un hombre caído es bastante parecido a un ángel caído".[58] Aunque otros críticos se han negado a reducir a Satanás a una simple fórmula, héroe o tonto, cómico o trágico, y han buscado un punto medio entre ambas posiciones,[59] lo importante para nuestro estudio es que los principales románticos ingleses produjeron una interpretación del infierno y los demonios de Milton que terminaba por despojar a esos personajes y lugares de algunas de sus características condenatorias.

Según hemos visto, hubo un cambio de actitudes respecto del sufrimiento humano que explica, al menos en parte, el inicio de la transformación de la doctrina del infierno y el conjunto de ideas y representaciones que la rodean. Las causas de ese cambio de actitudes no están del todo claras, pero ¿podemos sugerir tal vez que las masacres de las guerras de religión en Francia, aquellas que acompañaron al levantamiento irlandés y a la acción despiadada del ejército cromwelliano en la isla de 1642 a 1649,

56 Más aun: "El diablo le debe todo a Milton. Dante y Tasso nos presentan una idea general de él, pero Milton lo libera de las pezuñas y los cuernos, lo viste con la grandeza sublime de un espíritu tremendo pero lleno de gracia y lo devuelve a la sociedad. [...] Milton le da al diablo una ventaja considerable: sus argumentos exponen la injusticia y la debilidad impotente de su adversario". Percy Bysshe Shelley, "On the Devil, and Devils" (¿1815?), en *The Prose Works of Percy Bysshe Shelley*, ed. por Harry Buston Forman, Londres, Reeves and Turner, 1880, pp. 382-406.

57 Carta 466, a Mr. Murray, Pisa, 3 de noviembre de 1821, cit. en Thomas Moore, *The Life of Lord Byron*, Londres, 1835, v, 35.

58 C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost*, Nueva York, Oxford University Press, 1961, pp. 94-101.

59 Milton Miller, "*Paradise Lost*: The Double Standard", *Univ. of Toronto Quart.*, No. 20, 1951, pp. 183-199.

las atrocidades de la Guerra de los Treinta Años en toda Europa y, por supuesto, la conquista de América ejercieron una influencia importante para que ello ocurriera? Una reflexión de Pierre Bayle podría indicar que este vínculo no es descabellado. Bayle sostenía que si Dios condena a los herejes a tormentos eternos, deben ser sus enemigos, por lo que

> estaríamos avanzando su causa si comenzáramos a castigarlos ahora y, si los extermináramos, evitaríamos que la venganza divina caiga sobre nuestro pueblo. Cuando en un Estado hay dos religiones, cada una de las cuales cree que la otra es el enemigo de Dios y el camino a la condena eterna, la hostilidad se hace tan grande que cada secta acusa a la otra de causar las maldiciones de Dios –plagas, hambrunas, inundaciones– sobre toda la comunidad. La razón natural o el honor frecuentemente hacen que un ateo evite injuriar a su vecino. Pero un hombre que está persuadido de que mediante la exterminación de la herejía hace avanzar el reino de Dios [...] pisoteará todas las reglas de la moralidad.[60]

John Steadman ha recordado atinadamente que existe también en *Paradise Lost* un vínculo entre Satanás y los descubrimientos ultramarinos contemporáneos.[61] En su viaje de hallazgo y conquista de un nuevo mundo, expulsando o esclavizando a sus habitantes inocentes, Satanás reproduce los viajes de los conquistadores. Aunque lo impulsan la envidia y el deseo de venganza, también lo inspiran el amor del honor y del imperio. Es el conquistador arquetípico y su conquista del edén es comparable con la destrucción del paraíso del Nuevo Mundo, tal como lo consideraban algunos humanistas del Renacimiento. En este esquema, el Nuevo Mundo reproducía la existencia del hombre antes de la caída, en tanto que para los nobles primitivos la conquista fue un desastre que corrompió su simplicidad original y los esclavizó física y espiritualmente. La vinculación entre descubrimiento, conquista e infierno no es, por cierto, una invención miltoniana ni una atribución anacrónica por parte de críticos literarios del siglo XX. Ya según Pedro Mártir, en su relato de la expedición de Ojeda y la venganza desencadenada por los españoles tras la muerte de Juan de la Cosa, la atmósfera creada por el uso de frases como "de entre una ingente multitud de varones y mujeres solo perdonaron a seis niños, y los demás que no huyeron fueron destruidos por el hierro y el fuego junto a todos

60 Pierre Bayle, *Oeuvres Diverses*, t. III, "Pensées diverses, etc. Réponse aux questions d'un provincial", La Haya, 1727, 955. Cit. en D. P. Walker, *op. cit.*, p. 183.

61 John M. Steadman, *op. cit.*, pp. 253-294.

sus enseres" implica una evocación intensa del Averno.[62] Mientras que el análisis lingüístico del texto de Pedro Mártir por Carlos Castilla ha demostrado un empleo de las fórmulas cinegética e infernal en un tono condenatorio de la conquista, digamos que desde mediados del siglo XVI la imagen del infierno reapareció asociada con fuerza a la tierra y a la humanidad americanas en los textos de cronistas y viajeros de Indias. América era presentada como un infierno en la tierra por el hecho de ser una posesión evidente del demonio, pues el Maligno habría ejercido un poder directo sobre los hombres del Nuevo Mundo al sumirlos en la idolatría e incitarlos a practicar la antropofagia y la sodomía.[63] Tal fue la visión prevaleciente, aunque despuntó en paralelo una recuperación más rica, consciente y sistemática del sentido que Pedro Mártir había asignado a la metáfora en la obra de Bartolomé de Las Casas, particularmente en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, que ahora analizaremos en busca de tales fórmulas y significados.

El escrito de Las Casas amplifica la imagen del "buen salvaje", que estaba presente ya en las referencias a los lucayos de las *Cartas* de Cristóbal Colón.[64] En la *Brevísima*, obra polémica y profética, todos los indios, pacíficos o belicosos, eran retratados como dulces corderos inocentes, pues el objetivo del autor era probar que los españoles habían traicionado escandalosamente la palabra evangélica y se habían hecho responsables de la agresión. Hay también en el texto una vena apocalíptica, pues en la revelación de las persecuciones de los indios se trasluce la creencia de estar viviendo en la última edad del mundo. Sin embargo, en este caso los perseguidos no eran los cristianos y los perseguidores no eran los romanos, sino que los españoles actuaban como instrumentos infernales y los indios eran miembros de una iglesia potencial, pero ya perseguida. Las Casas admite, por su parte, que quienes no han sido bautizados están condenados, pero argumenta que si el Nuevo Mundo es un infierno lo es por causa de los demoníacos con-

62 Pedro Mártir, *De Orbe Novo*, Década II, libro I (la traducción es nuestra); en Carlos Enrique Castilla, *La versión española de* De rebus oceanicis et Novo Orbe Decades *de Pedro Mártir de Anglería. Estudio de las operaciones discursivas del traductor*, tesis presentada ante la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán en febrero de 2010, p. 188 (manuscrito).

63 Véase Lynn Glaser, *America on Paper. The First Hundred Years*, Filadelfia, Associated Antiquaries, 1989. Glaser provee ejemplos al respecto tomados de autores tan disímiles como Francisco López de Gomara, Gonzalo Fernández de Oviedo, Francis Drake y Jean de Léry.

64 El genovés también inició la tradición del indio como salvaje bárbaro en su descripción de los caníbales.

quistadores. Asimismo, según ha destacado Anthony Pagden,[65] fray Bartolomé se reivindica a sí mismo como testigo presencial e insiste en que esa condición legitima sus opiniones.

El dominico utilizaba la metáfora infernal para referirse a diversos aspectos de la experiencia colonial. En primer lugar, los cristianos aparecen como tiranos infernales que someten a los indígenas "por injustas, crueles, sangrientas y tiránicas guerras [y] oprimiéndolos con la más dura, horrible y áspera servidumbre en que jamás hombres ni bestias pudieron ser puestas".[66] En segundo lugar, las mismas masacres que se habrían llevado a cabo en Nueva España son descriptas como infernales: "Acabadas infinitas guerras inicuas e infernales matanzas en ellas que hizo, puso toda aquella tierra en la ordinaria e pestilencial servidumbre tiránica que todos los tiranos cristianos de las Indias suelen y pretenden poner aquellas gentes".[67] Tercero, la experiencia misma de la vida en América para los americanos se transforma en un infierno: "Y lo otro, dándoles tan horrible vida hasta que los acaban e consumen en breves días. [...] En este incomportable trabajo, o por mejor decir ejercicio del infierno, acabaron de consumirse todos los indios lucayos que había en las islas cuando cayeron los españoles en esta granjería. [...]. No hay vida infernal y desesperada en este siglo que se le pueda comparar".[68] Así vemos cómo, ya en el padre Las Casas, la metáfora infernal se carga de ambivalencia, según la cual los

65 Anthony Pagden, "*Ius et Factum*: Text and Experience in the Writings of Bartolomé de Las Casas", *Representations*, No. 33, 1991, pp. 147-162.

66 "Daremos por cuenta muy cierta y verdadera que son muertas en los dichos cuarenta años por las dichas tiranías e infernales obras de los cristianos, injusta y tiránicamente, más de doce cuentos de ánimas, hombres y mujeres y niños; y en verdad que creo, sin pensar engañarme, que son más de quince cuentos", Bartolomé de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, edición de Consuelo Varela, Madrid, Clásicos Castalia, 1979, p. 77. Sobre la encomienda: "Considérese agora, por Dios, por los que esto leyeren, qué obra es esta e si excede a toda crueldad e injusticia que pueda ser pensada; y si les cuadra bien a los tales cristianos llamarlos diablos, e si sería más encomendar los indios a los diablos del infierno que es encomendarlos a los cristianos de las Indias", *ibid.*, p. 170.

67 *Ibid.*, p. 122.

68 "En estas obras estuvo desde el año de veinte y seis hasta el año de treinta y tres, que fueron siete, asolando y despoblando aquellas tierras e matando sin piedad aquellas gentes, hasta que oyeron allí las nuevas de las riquezas del Perú, que se le fué la gente española que tenía y cesó por algunos días aquel infierno; pero después tornaron sus ministros a hacer otras grandes maldades, robos y captiverios y ofensas grandes de Dios, e hoy no cesan de hacerlas e cuasi tienen despobladas todas aquellas trecientas leguas, que estaban (como se dijo) tan llenas y pobladas", *ibid.*, p. 125 y ss.

conquistadores españoles son demonios infernales que actúan contra la voluntad de Dios, y por eso han de ser condenados a menos que el emperador Carlos V extirpe tales males; pero también describe la existencia de los indígenas masacrados, extenuados por las cargas impositivas, obligados a realizar trabajos "infernales". Difícilmente pueda sugerirse que Las Casas pensaba que esos indígenas estuvieran condenados por sus acciones, a pesar de que su existencia transcurriera en el infierno.

Un análisis detallado de algunas de las imágenes incluidas por De Bry en su edición de la *Brevísima* hace posible descubrir también el uso de la fórmula infernal en esta verdadera iconografía del sufrimiento y la crueldad inhumana al servicio de la codicia. En la página 47 de la edición latina, la novena estampa de las diecisiete incluidas en el libro ilustra el pasaje en el que Las Casas describe cómo los indios intentaron protegerse de sus "infernales enemigos" mediante unas fosas ocultas con estacas en el fondo, ideadas para que la caballería española cayera y fuera detenida. Advertidos los españoles del artilugio, ordenaron que todos los indios capturados, incluyendo "mujeres preñadas e paridas e niños y viejos", fuesen arrojados en los hoyos. Según el texto, los españoles "estuvieron en estas carnicerías tan inhumanas cerca de siete años".[69] El grabado nos muestra una fosa circular en primer plano, a la que son empujadas mujeres y niños, mientras que en el segundo plano los españoles aparecen como cazadores de sus víctimas, lo que introduce la metáfora cinegética. El entrelazamiento de los cuerpos dentro de la fosa, los dedos afilados del niño que cae en ella en la esquina inferior izquierda, las expresiones de horror de las mujeres arrojadas, que recuerdan la del *dannato* de Miguel Ángel, transforman la escena de caza en un evidente infierno terrenal del que los españoles son responsables. La interacción entre texto e imagen refuerza la combinación de ambas fórmulas. Es posible identificar fuentes iconográficas de esta novena lámina en representaciones del infierno que constituyeron una larga tradición en la pintura de los Países Bajos. Las cabezas de serie de esa línea son los Juicios Finales de Roger Van der Weyden, hoy en el Hôtel-Dieu de Beaune, y de Hans Memling, actualmente en el Museo de Danzig. Los ecos de los desnudos de sufrientes que caen en el abismo llegan hasta las figuras de De Bry, tras pasar por los Juicios Finales de Pieter Pourbus (Museo Groeningen, Brujas) y de Lucas de Leyden (Museo de Leyden). Pero las similitudes

69 *Ibid.*, p. 115. Para una exposición sistemática de las relaciones entre texto e imagen en esta edición de la *Brevísima*, puede consultarse con provecho Santiago Sebastián, *Iconografía del indio americano. Siglos XVI-XVII*, Madrid, Tuero, 1992, pp. 116-137.

más evidentes las encontramos en el *Juicio Final* pintado por Lucas Cranach entre 1525 y 1530, hoy en la colección del Nelson-Atkins Museum (Kansas City, Missouri), donde aparece una fosa semiesférica repleta de condenados desnudos, muy semejante al pozo con estacas de la *Brevísima*. Finalmente, el ademán del hombre caído de espaldas que se lleva la mano hacia la cabeza en la estampa de De Bry, recupera un gesto frecuente en las ilustraciones de los avaros condenados al infierno, que convirtió en cliché el altar de la *Virtud de la Paciencia* de Bernard Van Orley (Museos Reales de Bellas Artes, Bruselas). Ese ademán se usó todavía en los grabados penitenciales, como el del tormento del rico Epulón dibujado por Cornelis Visscher a mediados del siglo XVII.

Fernando Bouza Álvarez ha encontrado en Lisboa un *Memorial* manuscrito, *Sobre cosas de las Indias*, redactado en 1609 por Pedro Fernandes de Queirós. El portugués relata allí las atrocidades cometidas por los españoles en las Antillas a comienzos del siglo XVI. Lo hace en términos tan apocalípticos como los usados por Las Casas. Su propósito es aventar las posibilidades de que se repitan hechos parecidos en la "Tierra austral del Espíritu Santo", al sur de la Nueva Guinea, hoy probablemente la costa norte de Australia. Si bien la fórmula infernal prevalece en su dicterio, la fórmula cinegética tampoco le es ajena. Dadas la novedad del texto y su excepcional estilo, nos permitimos la larga cita que sigue:

> Que por estos tratos asperísimos e inhumanos pues ni fieros [es]citas ni tigres Hircanos ni Demonios del Infierno no saben hacer otro tanto y quándo, señor, se ha visto gentes tan perseguidas, tan acosadas, tan maltratatadas [sic] y tan aruynadas a las queles por unas partes los buscan, por otras les salen y por muchas los rodean soldados armados a pie y a cauallo y con lebreles bien ceuados con carne humana y de quantos modos pueden haçer esta montería que no es de Abestruzes ni de Xabalíes, sino de hombres, de los quales los que se an podido escapar de nuestras manos se alexan, emboscan y encueuan a donde viuen ricos de todas miserias y pobres de todos los bienes queriendo más aquella gran soledad, aquella vida sylbestre y liberta que no nuestra compañía, diciendo unos se consuelan con que sus males no pueden ya ser mayores y dizen otros que los muertos son los más bien librados y hallados lo primero porque huyen del trabajar para nosotros y de sufrir yugos tan graues; lo segundo porque manifiesten el oro les dan mil modos de tormentos y les ponen dagas en los pechos diciendo: a[h], perros, a dónde tenéis el oro, y otras vezes a bocados quando la Ira Hespañola [h]a llegado a su punto; lo tercero, les atan las manos atrás o a las colas de cauallos o los entran en largas y gruesas cadenas que traen estos inocentes y entran triumphando dellos, saliéndolos a ver en sus pueblos y en los nuestros los suyos con el dolor que se entiende y los nuestros sin el amor que es deuido y luego que an llegado los hacen boluer a seruir con la misma fuerça pasada sin en nada aligerarles la carga que por no poder con ella acuden a la justicia a dar sus quexas, que les dice con sequedad y un poco más: andad a seruir a vuestros amos y no bolbáys a quexaros, que son todos de mi tierra y yo también como ellos me sustento de comer carne y de chupar güesos y quando sus amos lo saben y más las amas les dan de ayuda de costa palos, azotes y cozes, las palabras las más feas, los semblantes los más fieros, las comidas las menos que pueden darles con que los Indios ya no nos saben otros nombres que de Diablos y por todas estas impiedades es certíssimo se ahorcaron inumerables dellos, otros muchos se dejaron desesperados morir con solo detener el resuello y otros que las puras faltas los [h]an muerto testigos son los disiertos de las Islas Isabela, Cuba y otras y lo es la tierra firme a donde ya no se veen aquellos millones de Indios que ser solía.[70]

También durante el siglo XVI en Francia, desde el inicio de las guerras de religión, la fórmula infernal fue utilizada para describir el conflicto. Los católicos y protestantes del reino expresaron entonces un profundo desprecio por sus rivales religiosos, que llegó incluso al extremo de la deshumanización y la demonización. Entre los protestantes, Christophe Landré, declaró la intención de conservar la memoria de las guerras para recordar los actos heroicos de los grandes capitanes al igual que la culpa de los "satánicos autores y agitadores [*boutefeux*]" de las guerras civiles.[71] Por su parte, la llamada *Constitución Protestante* de 1572, de autor anónimo, declaraba entre sus objetivos la defensa de la disciplina calvinista, de modo tal que "por este medio, se establezca y practique claramente el reino de Dios [...] y el reino de satanás, con su cohorte de vicios establecidos, sea destruido, extirpado y abolido entre los fieles".[72] Las recensiones protestantes extranjeras de la masacre de San Bartolomé no dejaron de lado el

70 Agradecemos a Fernando Bouza la generosidad de habernos proporcionado uno de sus hallazgos más recientes y preciados para que lo incorporemos a nuestro propio texto.

71 Christophe Landré, *Histoire de nostre temps*, La Rochelle, 1570, prólogo, s/p.

72 Constitución Protestante de 1572, BNF, Fonds Nouvellles, 7191, cit. en Mack P. Holt, *The French Wars of Religion, 1562-1629*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 99.

topos infernal. En *Massacre at Paris*, aunque Marlowe busca representar la matanza históricamente, la dramatización del hecho incluye una serie de homicidios marcados por un oscuro humor negro, en el que el infierno es fundamental. Por ejemplo, la muerte de Ramus es precedida por el siguiente diálogo: "Guisa: ¿Por qué aguantar que ese campesino hable? Apuñálalo, digo, y mándalo junto con sus amigos al infierno. / Anjou: Nunca estuvo el hijo de un minero tan lleno de orgullo".[73] En ese escenario infernal, la compasión desaparece, el castigo es la medida de todas las cosas y los que asesinan hugonotes se muestran carentes de todo autocontrol o arrepentimiento, de manera que el intento de demonizar a las víctimas parece revertir sobre los propios perpetradores.

La fórmula infernal para representar las masacres francesas llegó al paroxismo cuando fue empleada por los católicos. Sin embargo, en ese caso recuperó enteramente el sesgo tradicional que condenaba a las víctimas como culpables e identificaba en los ejecutores de la venganza divina a los ángeles militares bajo las órdenes de San Miguel. En 1572, Giorgio Vasari recibió de Gregorio XIII el encargo de concluir la decoración de la Sala Regia en el Vaticano, una empresa de la que ya se habían ocupado media docena de papas y una docena de pintores. La intervención de Vasari, con la colaboración de Iacopo Coppi, Lorenzo Sabatini, Dionigi Calvaert y Giovanni Francesco da Bologna, se aplicó a representar los conflictos de la época en los que la causa católica se encontraba en juego, de modo que, junto a una panorámica de la batalla de Lepanto, incluyó tres frescos con escenas de las guerras religiosas en Francia.[74] Veamos en detalle la escena de la matanza nocturna. La iluminación recuerda ciertos ambientes infernales. Los perpetradores del primer plano replican la pose del luchador que esgrime el sable con una mano y extiende la otra sobre la víctima contra la que descargará el golpe, al mismo tiempo que proporciona una visión frontal o dorsal del torso inclinado. Se trata de una fórmula característica y ambivalente que puede representar tanto al verdugo cuanto al héroe. Lo definitorio parecería ser el *pathos* de la víctima, por ejemplo en el *Martirio de San Pedro Mártir*, pintado por el propio Vasari con la colaboración de Poppi (iglesia de Santa Croce en Boscomarengo), donde la víctima es el santo y en su expresión se advierten la calma y la confianza que rodean su

73 Christopher Marlowe, *Massacre at Paris*, 1596, IX, 53-55. Al respecto, véase Kristen Poole, "Garbled Martyrdom in Christopher Marlowe's *The Massacre at Paris*", *Comparative Drama*, 32.1, 1998, pp. 1-25.

74 Respecto de esta obra, véanse Paola Barocchi, *Vasari Pittore*, Florencia, Barbèra, 1964, pp. 71 y ss, y Angela Böck, *Die Sala Regia im Vatikan*, Zurich, Olms, 1997, p. 92.

sacrificio. También en el templo de Boscomarengo, existe un *Juicio final*, obra del mismo Vasari, cuyo parentesco con la noche de San Bartolomé en lo que se refiere a la caída de los condenados en el infierno es evidente. En el fresco de la Sala Regia, las víctimas presentan rasgos demoníacos: dedos afilados, bocas abiertas que permiten ver los dientes o una cara de frente que deriva del *Dannato* dibujado por Miguel Ángel. La caída del almirante Coligny reafirma el empleo de un modelo infernal, por cuanto su cuerpo cabeza abajo, su desnudez y hasta la expresión de su cara remiten a las figuras de los ángeles caídos que encontramos con frecuencia en la pintura monumental a partir de los ejemplos proporcionados por los frescos de Luca Signorelli en Orvieto. Es más, en el fresco del atentado contra Coligny, sobre la arquitectura se ve sobrevolar al ángel del castigo y el exterminio, tomado del segundo libro de Samuel.[75] Su presencia vincula la masacre con los festejos romanos siguientes, pues según una crónica contemporánea, el papa ordenó una procesión celebratoria, en la que un enorme estandarte contenía la siguiente inscripción, que unía los nombres del papa y el rey de Francia: "Carlos IX, rey cristianísimo de los franceses, quien con celo ardiente por Dios nuestro Señor destruyó a todos los herejes y enemigos de este reino, como un ángel exterminador enviado por la divinidad".[76]

De acuerdo con Alexandra Herz,[77] las pinturas de Vasari en la Sala Regia adhieren a la doctrina del absolutismo papal, según la cual el papa sostiene ambas espadas, la temporal y la espiritual, y permite a los monarcas usar la primera. Inocencio III (1198-1216) creó la teoría de las dos espadas e hizo de la herejía el más odioso de los crímenes, lo definió como una traición contra Dios, el papa y el cuerpo de Cristo; los heréticos eran considerados agentes del diablo en su guerra contra Dios.[78] El cardenal Stanislaus Hosius

75 *Samuel*, II, 24:16-17.

76 *Ordine della solennissima processione fatta dal sommo pontifice... per la felicissima noua della destruttione della setta Ugonotana*, Roma, 1572; la traducción es nuestra, citamos de una edición oxoniense de 1891.

77 Alexandra Herz, "Vasari's 'Massacre' Series in the Sala Regia: The Political, Juristic, and Religious Background", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 49, No. 1, 1986, pp. 41-54.

78 En 380, bajo Teodosio el Grande, la herejía era considerada un crimen tan grave que se la podía castigar con la muerte, lo que se aplicó por primera vez en la ejecución de Prisciliano, un gnóstico y maniqueo, y seis de sus seguidores en 385. Los papas León I (440-461) y Pelagio I (556-561) insistieron en que los herejes no debían vivir. Para el siglo XIII, todos, desde el emperador hasta el último campesino, estuvieron obligados a perseguir herejes y, si no lo hacían, podían recibir las mismas penas que ellos. Los herejes amenazaban tanto la salvación como el orden social. Inocencio III convirtió la herejía en un crimen de lesa

revivió esa doctrina en el siglo XVI y la actitud de Vasari hacia la herejía en los frescos de la Sala Regia estaría vinculada con la obra del cardenal. De hecho, Herz observa que el frontispicio de la edición en inglés de la obra de Hosius, *A most excellent treatise of the begynning of heresyes*, muestra a su autor como "el hacha que corta el árbol de la herejía", que incluye la rebelión, fruto del ateísmo, y las hojas de mentiras, mientras Satanás observa, retraído.[79] El asesinato de Coligny y los protestantes era un ejemplo de la acción de un rey, Carlos IX, quien cumplía su deber como monarca cristiano, brazo temporal del papa, de manera que eventos contemporáneos confirman una verdad intemporal: la Iglesia siempre triunfa sobre los infieles y los herejes, hijos de Satanás.[80] Un siglo después, los protestantes no

majestad contra Dios. Los teólogos católicos de los siglos XV y XVI defendieron esa misma doctrina. Se inspiraban en numerosas fuentes del cristianismo temprano, como Policarpo quien sostenía que los herejes "son los primogénitos de Satanás" (A. Roberts y J. Donaldson (eds.), *The Ante-Nicene Fathers. Translations of the Writings of the Fathers down to AD 325*, Nueva York, 1899, pp. 34-35). Para Ireneo, los apóstatas son "hijos del diablo" (id., 127). Para San Agustín, *Ciudad de Dios*, VI, 67, eran "enviados del diablo"; para San Vicente de Lerins (434), eran "los ministros de satanás", "el diablo habla a través de ellos".

79 Stanislaus Hosius, *A most excellent treatise of the begynning of heresyes*, Amberes, Aeg Diest, 1565. El árbol herético que quiere hachar es el del protestantismo, inspirado por el demonio. Lutero es demoníaco porque "rompió el cuerpo de Cristo, que es la Iglesia católica, una, sagrada y apostólica". La causa de la herejía es la "acción directa del diablo" (p. 34). Los herejes merecen como castigo la excomunión y la muerte, porque son "bestias salvajes" que "superan a su padre satánico en iniquidad" (pp. 20 y 55).

80 Esto nos permite sugerir un vínculo entre los frescos de Vasari y una característica notable de las masacres francesas, los objetos rituales de violencia, ya identificados por Natalie Zemon Davis en "The Rites of Violence", *Past and Present*, No. 59, 1973. El rango de posibles supuestas ofensas era amplio: hostigar a un cura, ridiculizar a un monje, burlarse de una procesión religiosa, arrojar lodo a una estatua, desecar una fuente o destruir un altar. Había una asimetría entre el espacio ritual para la masacre de la religión tradicional y la falta de objetivos rituales provistos por la religión reformada: "los de la religión reformada hicieron la guerra contra las imágenes y los altares, que no sangran, mientras que los de la religión romana derramaron sangre con todo tipo de crueldades" (*ibid.*, p. 173). Denis Crouzet, *Les Guerriers de Dieu*, París, Champ Vallon, 1990, sugiere que esa asimetría proviene de las diferentes actitudes hacia la violencia religiosa de protestantes y católicos en las guerras de religión. Existía en los panfletos de la época una profunda corriente de fuerzas apocalípticas y proféticas que defendían la religión católica. Para Crouzet, la noción de que el mundo pronto llegaría a su fin era parte de un sistema de creencias en que el poder sagrado era inmanente, disputaba mística y proféticamente una batalla poderosa contra las fuerzas de la oscuridad. Todo en este mundo tenía

olvidaban el encargo del papa ni la obra de Vasari, y consideraban ambas cosas como evidencia de la adoración papal de un Dios propio, diabólico, "que encuentra deleite en la sangre y la masacre".[81]

Tal cual se recordará, la masacre de San Bartolomé, de agosto de 1572, se desató tras la boda entre Margarita, hija de la reina madre Catalina de Medici, y el protestante Enrique de Navarra. El enlace fue diseñado como una reconciliación entre católicos y protestantes para poner fin a las guerras de religión que ya llevaban una década, pero por instigación de la familia real francesa y del duque de Guisa la ceremonia conciliatoria de la boda se transformó en una matanza sanguinaria. Los protestantes vieron en la San Bartolomé el resultado de las políticas de Catalina de Medici,[82] una perfecta

significación sacra y la herejía era un signo más de la inminencia del fin del mundo. Masacrar a los herejes no era un deseo de purificar el mundo de la contaminación herética, era un deseo más fundamental de ser el conducto de la voluntad divina, de volverse parte de su inmanencia: los herejes eran considerados agentes diabólicos y sus perseguidores se sentían los ángeles vengadores de Dios. La propaganda hugonote, en cambio, sugería que la violencia católica surgía de la blasfemia: sus perpetradores perseguían los bienes y cargos de los protestantes, los motivos eran viles y sus objetivos, perversos; su violencia era un símbolo de negación de Dios, no de su inmanencia. La violencia calvinista, por su parte, habría sido calculada, racional, por cuanto buscaba alcanzar la reforma total: atacaron las imágenes porque eran ídolos y no la corporización de la inmanencia de Dios en este mundo, por eso debían ser destruidas. También algunos protestantes interpretaron su supervivencia como un ejemplo de la "misteriosa, secreta y formidable providencia de Dios" (Jacques de Caumont, *Memoires*, París, 1843, I, p. 46; quien afirma que el Sena estaba "rojo de sangre" por los muertos allí arrojados, y utiliza la metáfora de los inocentes, al relatar que ante el cuerpo sin vida de una víctima alguien afirmó "este es solo un niño, ¿qué puede haber hecho mal?").

81 *A seasonable warning to Protestants; from the cruelty and treachery of the Parisian Massacre, August the 24th 1572. Wherein the snares laide for the innocent are detected and posterity cautioned not to believe. With the Pope's Bull to encourage and justify the massacre and rebellion of Ireland*, collected from the French historiographers, Londres, Printed for Benj. Atsop, at the Angel and Bible over against the Stocks Market, 1680, p. 34.

82 Innocent Gentillet, *A Discourse Against Nicholas Machiavell*, Londres, trad. de Simon Patericke, A2V, sostiene que "nuestros maquiavélicos de Francia fueron autores de la masacre de San Bartolomé, la gran efusión de sangre que han hecho clama sin cesar la venganza de Dios, que escuchó la voz de esa sangre". Christopher Marlowe describe el plan de Catalina para transformar la misa en una masacre: Carlos IX anuncia "y ahora… que los ritos nupciales se han realizado / creemos que es bueno consumar / el resto con una santa misa", a lo que Catalina responde "la cual disolveré con sangre y crueldad" (*Massacre at Paris*, 1596, I, 18-26). También está presente en esta obra de Marlowe la fórmula

ejecutante del arte mediceo de las fiestas planeadas para reconciliar facciones en lucha con la participación en mascaradas pacíficas. Como ha destacado Frances Yates,[83] las fiestas de Catalina desplegaban una actitud religiosa y política que llegó al límite con la boda de Margarita y Enrique. Después de la masacre, las festividades previas de Catalina fueron percibidas a modo de una preparación maquiavélica para el homicidio de los hugonotes; se asociaban las fiestas previas con los planes de la masacre final. Aparece allí la fórmula del infierno pues, en 1572, la "magnificencia" dispuesta para el miércoles siguiente a la boda presentó un combate alegórico, *Paradis d'amour*, que representaba el asalto al Paraíso por caballeros errantes, Enrique y los hugonotes, derrotados y condenados al infierno por el rey Carlos y sus dos hermanos. Finalmente, tras la intervención de las ninfas del Eliseo, los hermanos liberaron a los cautivos y atestiguaron el poder conciliador del amor de la boda Navarra-Valois.[84] Durante el segundo día, se presentó un combate entre los hermanos Valois vestidos como amazonas y los hugonotes como turcos, que indicaba quizá su carácter de incrédulos. Al día siguiente, Coligny fue herido y la violencia escaló hasta las masacres del fin de semana del 23-24 de agosto. De acuerdo con Frank Ardolino,[85] después de la masacre, los protestantes concluyeron retrospectivamente que la traición había sido planeada desde el comienzo y que las celebraciones reflejaban simbólicamente la carnicería posterior: *Paradis d'amour* fue interpretada como una profecía de la masacre.[86]

Sin embargo, encontramos una nueva vuelta de tuerca en esta historia de las representaciones. John Foxe, en la cuarta edición de 1583 de su *Actes and Monuments*,[87] incluye una descripción exhaustiva de la masacre de

---

infernal, cuando en la escena IX hace decir a Guisa: "Y ahora, señores, por esta noche, dejemos que se calme nuestra furia. / Pero no dejaremos que la masacre termine. / Gonzago, te envío a Orleans, Retes a Dieppe, / Montsorrell a Rouen, y no permitan que se salve nadie / sospechado de herejía. Y ahora quédense /pues esa campana suena el llamado del diablo / Que cada hombre se ponga su yelmo / y quede cerca de su cama".

83 Frances Yates, *The Valois Tapestries*, Londres, Warburg, 1959, p. 51.

84 Roy Strong, *Splendor at Court. Renaissance Spectacle and the Theatre of Power*, Boston, Houghton, 1973, 150.

85 Frank Ardolino, "In Paris? Mass, and Well Remembered!': Kyd's *The Spanish Tragedy* and the English Reaction to the St. Bartholomew's Day Massacre", *Sixteenth Century Journal*, vol. 21, No. 3, otoño de 1990, pp. 401-409.

86 Simon Goulart, *Memoires de L'Estat de France sous Charles IX*, 1578.

87 John Foxe, *Actes and monuments of these latter and perillous dayes, touching matters of the Church, wherein ar comprehended and described the great persecutions horrible troubles, that have bene wrought and practised by the*

San Bartolomé, hecha obviamente desde un punto de vista protestante, donde se cita inclusive el testimonio de fuentes católicas. Encontramos allí una convergencia de la metáfora del martirio de los inocentes[88] y del símil de la carnicería,[89] que se remite al *phonou pollou* de las fuentes griegas clásicas. Asoma un elemento nuevo en la definición ocasional de los protestantes como una raza, idea que Foxe atribuye al rey responsable de la matanza.[90] Y, por último, a partir de una referencia al fresco de Vasari,[91] el autor del *Book of Martyrs* describe los sucesos franceses como una escena infernal pero subvertida ("acto diabólico de brutalidad sanguinaria"). En este caso, son explícitamente definidos como demonios los perpetradores de tal "bárbaro estallido de furia". De manera que la fórmula infernal de *pathos*, que parecía tan funcional a los intereses ideológicos del partido católico, fue objeto de una inversión por parte de los protestantes cuando se apropiaron de ella, aprovechando su ambivalencia implícita.

Más allá de la San Bartolomé, pero siempre en el marco de las guerras civiles de religión en Francia, un grabado alemán de 1590 asimila al ataque de hordas diabólicas los abusos, masacres y crímenes perpetrados por la Liga católica en París durante la sublevación del populacho que le era adicto, en 1588. Es muy probable que ese panfleto ilustrado se inspirase en un modelo francés, encargado por el partido protestante el cual era también, en ese momento, partido del nuevo rey Enrique IV de Navarra. Si bien el poema alusivo y la explicación de la alegoría están escritas en alemán en el grabado que mencionamos, los textos intercalados dentro de la imagen usan el francés a la par del alemán. Domina la escena, compleja y repleta de personajes, la figura del "Diablo desencadenado", vestido a la manera de un militar de finales del siglo XVI. Su cabeza monstruosa y sus piernas son producto de la hibridación de varios animales. Las didascalias y comentarios subrayan que el demonio está acompañado por su "madre", una diablesa

---

Romishe prelates, speciallye in this Realme of England and Scotlande, from the yeare of our Lorde, a thousande, unto the tyme nowe present. Gathered and collected according to the true copies wrytinges certificatorie, Londres, 1583, vol. 2, pp. 2152 y ss.

88 "*Here children hanging about their parents, and parents affectionately embracing their children, were pleasant food for the swords and bloodthirsty minds of those who call themselves the Catholic Church*".

89 "*Horrid carnage*", "*horrid butchery*" son expresiones repetidas en el relato.

90 "*The king also commanded the day to be kept with every demonstration of joy, concluding now that the whole race of Huguenots was extinct.*"

91 "*The massacres on St. Bartholomew's day are painted in the royal saloon of the Vatican at Rome, with the following inscription: Pontifex, Coligny necem probat, i.e., 'The pope approves of Coligny's death.'*"

hirsuta con cabeza de Gorgona que toca el tambor y lleva el estandarte de los pecados capitales. Pueblan el paisaje circundante muchedumbres de mercaderes, soldados, falsos predicadores, tercios españoles, inquisidores, quienes cometen los peores latrocinios, engaños, torturas y masacres contra los cristianos inocentes de la iglesia reformada. El papa aparece sentado a la cabecera de una mesa en la que obispos y cardenales celebran con él actos de canibalismo: "comen y engullen [...] a la pequeña y pobre cohorte de la iglesia cristiana [*Heufflein der Christlichen Kirchen*]".[92] Parece difícil imaginar una representación mejor del infierno en la tierra, donde los condenados son los propios demonios perpetradores y no las víctimas de sus ataques.[93]

En el siglo siguiente, con la transformación de la idea de infierno ya avanzada, existió una guerra a la vez colonial y de religión en la que la metáfora fue usada repetidamente para representar masacres, y esto en más de un sentido: se trata del conflicto entre Irlanda e Inglaterra en la década de 1640. Durante la Guerra Civil, en Inglaterra y Escocia las masacres y atrocidades fueron limitadas.[94] Solo en Irlanda se observó toda la capacidad humana para la masacre completa y sin piedad. La primera matanza de la serie dio comienzo a la rebelión en Irlanda cuando, en octubre de 1641, un levantamiento de los católicos irlandeses contra los colonos protestantes terminó en el asesinato masivo de estos últimos. El conflicto encontró su fin cuando Oliver Cromwell desató una campaña relámpago en 1649-1650, durante la que sus tropas masacraron las guarniciones de Drogheda y Wexford. Las cifras de población dan testimonio de lo ocurrido: de 2.100.000 habitantes en 1641, la población irlandesa descendió a 1.700.000 en 1672.[95] Finalmente, después de la reconquista cromwelliana, la hegemonía protestante se afirmó con un intento de deportación masiva de los irlandeses derrotados a Connaught en el oeste de Irlanda (otros prisioneros habían sido ya enviados a las Indias Occidentales).[96] Aparece aquí claramente la metáfora infernal, pues se ha atribuido a Cromwell la frase "*To Hell or Connaught*" como alternativa para los irlandeses, pero –haya sido o no pronunciada esa advertencia por el líder del Parlamento en persona–, la fórmula había estado funcionando desde el comienzo mismo del conflicto. Consideremos algunos detalles de lo sucedido.

El 22 de octubre de 1641 los católicos irlandeses se rebelaron contra los colonos ingleses, que controlaban cada vez más tierras y poder político. La rebelión se inició en Ulster y el intento de tomar Dublín falló, pero el levantamiento se extendió. Aunque al principio la rebelión no fue sangrienta, pronto se volvió incontrolable; los colonos expulsados de sus tierras morían de frío, cansancio y maltrato, incluso empezaron a ser ejecutados a sangre fría: en los primeros tres meses murieron 6000 colonos.[97] Los panfletos ingleses, que proliferaban como consecuencia del colapso de la censura, pronto exageraron las cifras: todas las semanas aparecían relatos de decenas de miles de muertos, hasta el punto de que para 1646 el reporte casi oficial de sir John Temple hablaba de más de 200 000 (algo imposible, teniendo en cuenta que la población de colonos anglo-escoceses era de solo 125 000).[98]

92 Berlín, Staatsbibliothek, Sección de manuscritos y estampas, *Einbl.* 1590, 2 gr.

93 Sobre las derivas de la idea de un infierno en la tierra, el profesor Fernando Bouza Álvarez nos ha señalado otro campo posible para tales evoluciones, no asociado con la experiencia histórica inmediata de los siglos XVI y XVII. Se trataría del *corpus* abultado de representaciones de incendios en las historias de Sodoma y la guerra de Troya, que se tenían por reales y auténticas en la época barroca. En las pinturas sobre esos temas, realizadas por François de Nommé en Italia, Francisco Collantes y Juan de la Corte en España, Diogo Pereira en Portugal, es obvio el uso de los modelos infernales cultivados por las escuelas nórdicas hasta el siglo XVII. Las escenas de las destrucciones de Sodoma y Troya son imágenes que uno podría confundir con un Averno si no descubriese las figuras del caballo de madera en la lejanía, de Eneas con su padre o de Lot con sus hijas en el primer plano. Véase Augusto Santos Silva *et al.*, *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque*, París, Musée Jacquemart-André, 2001, pp. 66-74 (Vitor Serrao, "Le monde de la peinture baroque portugaise. Naturalisme et ténèbres. 1621-1684") y 152-163.

94 Barbara Donagan, "Atrocity, war crime and treason in the English Civil War", *American Historical Review*, vol. 99, No. 4, 1994, pp. 1137-1166.

95 T. W. Woody *et al.*, *A New History of Ireland*, Oxford, Oxford University Press, 1976, III, p. 389.

96 Tras el conflicto, el Parlamento ordenó confiscar las tierras irlandesas para pagar la guerra: se estima que la propiedad irlandesa cayó de un 60% de la isla en 1640 a poco más del 20%, lo que creó de hecho una clase dominante protestante. El desplazamiento masivo de la población irlandesa, aunque pueda haber sido planeado, no se concretó completamente: solo los grandes terratenientes fueron enviados a Connaught (unas 2000 familias), donde recibieron tierras como compensación de las que se les habían confiscado, aunque por una superficie mucho menor. K. S. Bottigheimer, *English Money and Irish Land*, Oxford, Clarendon Press, 1971, cap. 5.

97 R. Clifton, "'An Indiscriminate Blackness'? Massacre, Counter-Massacre, and Ethnic Cleansing in Ireland, 1640-1660", en Mark Levene y Penny Roberts, *The Massacre in History* (eds.), Nueva York, Berghahn Books, 1999, p. 110.

98 En 1642 el Parlamento publicó en Londres *A Remonstrance of diverse remarkeable passages concerning the church and kingdome of Ireland*, de H. Jones, que declaraba que 154 000 protestantes habían sido masacrados entre octubre de 1641 y marzo de 1642. John Temple, *Irish Rebellion*, Londres, 1646, reafirmó la leyenda negra con un manejo liberal de las citas documentales para demostrar las "bárbaras crueldades

Esta propaganda reforzó la convicción anglo-escocesa de que los irlandeses eran un pueblo bárbaro con el que no era posible ningún compromiso. El desdén de los ingleses del siglo XVII por el pueblo, la cultura y la religión irlandesa era profundo. Para los ingleses, los irlandeses concentraban el temor al extranjero y al católico. Desde la independencia de los Países Bajos,[99] la San Bartolomé[100] y la Guerra de los Treinta Años,[101] corrían en Inglaterra historias sobre la inhumanidad de los católicos: por eso los irlandeses quedaron excluidos de la protección de las leyes de la guerra por la ley del Parlamento de diciembre de 1645, en la que se estableció que debía ejecutarse a cualquier irlandés capturado durante las operaciones. Más aun, los irlandeses fueron deshumanizados y demonizados por las hojas de noticias, lo que los volvía más vulnerables a la masacre.[102]

---

y sangrientas masacres". En el siglo XVIII, la *History of England* de David Hume (6 vols., Londres, 1874, V, 62) siguió a Temple y habló de una "masacre inesperada y no provocada", mientras que en el siglo XIX, J. A. Froude, *The English in Ireland*, 1874, cargó a los irlandeses católicos con la culpa colectiva por las masacres. W. E. H. Lecky, *A History of Ireland*, 5 vols., Londres, 1892, I, 80, consideró que toda la tradición histórica de Temple a Froude no era más que "relatos confusos tomados de documentos poco confiables". Lo mismo ocurrió con los dos volúmenes de selecciones de las *Depositions* de 1641, compiladas por M. Hickson (Londres, 1884). Las críticas fueron tan efectivas que solo en el tardío siglo XX los historiadores volvieron a estudiar seriamente lo ocurrido en 1641. Véase al respecto T. C. Barnard, "The uses of 23 October 1641 and Irish Protestant Celebrations", *English Historical Review*, No. 106, 1991, pp. 889-920, y David Edwards, Padraig Lenihan y Clodagh Tait, "Early Modern Ireland. A History of Violence", en David Edwards, Padraig Lenihan y Clodagh Tait (eds.), *Age of Atrocity. Violence and Political Conflict in Early Modern Ireland*, Dublín, Four Courts Press, 2007.

99 George Gascoigne, *The Spoyle of Antwerpe*, Londres, 1576. La asociación con Holanda reapareció, aunque invertida, tres siglos más tarde. J. A. Froude, que no era precisamente un defensor de los irlandeses, sostuvo que "la nación inglesa se estremecía por las atrocidades del duque de Alba, pero la espada sangrienta de Alba nunca tocó a los jóvenes, los indefensos o aquellos cuyo sexo incluso los perros reconocen y respetan, como ocurrió en Irlanda" (J. A. Froude, *History of England*, Londres, 1930, IV, 23).

100 Recordar, entre otras, las referencias de John Foxe al respecto.

101 Este conflicto fue presentado como un enfrentamiento entre las fuerzas anticristianas de los católicos Habsburgo y el piadoso príncipe Federico V del Palatinado y su mujer Isabel de Bohemia, hija de Jacobo I (*A Short Relation of the Departure of the High and Mightie Prince Frederick King Elect of Bohemia*, Dort, 1619; *Voltiuae Angliae or the Desires and Wishes of England to perswade his Majestie to Drawe his Royall Sword for the Restoring of the Pallatynat to his Sonne in Lawe Prince Fredericke*, Londres, 1624).

102 El agente papal en Londres afirmaba que "el levantamiento en Irlanda predispuso universalmente a la gente a creer cualquier cosa malvada sobre los

No sorprende demasiado, entonces, que los panfletos ingleses sobre las masacres de protestantes de 1641-1642 describieran a los perpetradores de las matanzas de colonos como "supersticiosos, anticristianos, inhumanos", pero también los católicos irlandeses tildaron a sus víctimas de "perros, herejes y seguidores del diablo". Existió, además, una interpretación providencialista y una justificación religiosa de los excesos en la guerra, tanto por parte de los protestantes ingleses cuanto de los católicos irlandeses: ambos describieron sus triunfos como producto de la intervención divina (la muerte de sir Charles Coote era "la del demonio o el hijo del demonio").[103] La metáfora infernal estaba en Irlanda frecuentemente acompañada por la animalización. Un cura de Cavan dijo a sus fieles que "los protestantes no son cristianos y no son mejores que perros"[104] y los frailes decían que "es legítimo matar a un protestante como a un perro".[105] Incluso les daban la opción de convertirse (aceptando la transubstanciación y al papa como cabeza de la Iglesia) y los amenazaban con "cortarles el cuello" si volvían a "caer en la herejía".[106] La identificación de los protestantes con el demo-

---

católicos". Bibl. Apost. Vat. Latini MSS 5253, 110, carta del 19 de noviembre de 1641; cit. en D. O'Hara, *English Newsbooks and Irish Rebellion, 1641-1649*, Dublín, Four Courts Press, 2006.

103 Cit. en David Edwards, Padraig Lenihan y Clodagh Tait, "Early Modern Ireland. A History of Violence", *op. cit.* El uso de la metáfora venía de antiguo. En 1580, Lord Arthur Grey de Wilton, enviado por la corona para aplastar una rebelión irlandesa, acorraló a los rebeldes en Smerwick. Grey relató la masacre subsiguiente a Isabel en una carta inmediatamente posterior al hecho, donde iguala a los invasores-víctimas con el "Anticristo" y los define como parte de la "*Diabolica fede*" (PRO, SP, 63/78/29). La misma asociación del enemigo con el Anticristo aparece en un panfleto aparecido en Londres en 1581, A. M. (¿Anthony Munday?), *The true report of the prosperous successe which God gave onto our english souldiours against the forraine bands of our Romaine enemies*, (A2). La masacre es descripta como un acto de necesidad militar, que expresa la gracia de Dios para con los ingleses: españoles e italianos "fueron incitados por un prelado blasfemo y anticristiano contra un príncipe cristiano", por lo que merecían su destino (A2v). Así, "apoyaron los asaltos del Diablo y la tiranía del Anticristo, nuestro enemigo espiritual" (A4v).

104 George Craichton, Trinity College Dublin (TCD), MS 832, 154v.

105 Nicholas Simpson, TCD, MS 834, 184r.

106 Alexander Creichtoune, febrero 1641-2, TCD, MS 834, 85v. Sin embargo, en Armagh la conversión no protegía contra la masacre: "algunos ingleses llevaron niños jóvenes a la iglesia para que los bautizaran en la misa, pero el cura se negó a hacerlo y cuando salieron de la iglesia al atrio, los irlandeses mataron a los niños y a los ingleses que habían ido a misa con ellos en el último mes, pues los consideraban herejes y decían que no dejarían herejes en Irlanda" (Francis Sacheverell, 21 de julio de 1643, TCD, MS 836, 108v).

nio provenía de la tradición continental que ya hemos descripto para el caso de San Bartolomé. Los franciscanos la difundieron en Irlanda ya desde la década de 1610, cuando asociaban el anglicanismo con "el servicio del demonio",[107] de modo que, en 1641, al encontrarse a unos protestantes en Cavan, los rebeldes pudieron afirmar sin mayor problema que "estaban realizando el servicio del demonio y fue un hecho piadoso quemar su casa sobre sus cabezas".[108]

El 29 de noviembre de 1641 uno de los primeros libros de noticias ingleses, *The heads of several proceedings in this present Parliament*, relataba la rebelión irlandesa que se había iniciado en octubre. Pocas semanas después, hubo una inundación de información, mediante libros de noticias y panfletos que fomentaban un sentimiento antiirlandés y anticatólico con noticias ilustradas de la masacre de "colonos protestantes inocentes" por irlandeses "católicos sedientos de sangre". El testimonio oral de los refugiados que escapaban de Irlanda era uno de los materiales de los que se nutrían esos textos.[109] Las historias de muerte y mutilación, muchas veces exageradas, eran aceptadas por el público. El foco fue pasando de las víctimas a los perpetradores, esos "sanguinarios papistas que son culpables de crueldades y torturas sin igual, jamás escuchadas, ni siquiera entre paganos, turcos o bárbaros".[110] Además de la impronta de Foxe, surgió una construcción alternativa en panfletos y libros de noticias que, sin obturar la vertiente anticatólica, criticaba a los irlandeses por su deslealtad y propensión a la anarquía social: eran "rebeldes sanguinarios e inhumanos".[111] Las noticias de miles de protestantes masacrados al comienzo de la rebelión estaban en consonancia con estas imágenes. El 11 de noviembre, Simonds D'Ewes dijo

107 PRO, SP, 63/232/21-2. Cit. en B. Mac Cuarta, "Religious Violence against Settlers in South Ulster, 1641-2", en David Edwards, Padraig Lenihan y Clodagh Tait (eds.), *Age of Atrocity. Violence and Political Conflict in Early Modern Ireland*, *op. cit.*

108 William Mardoghe, TCD, MS 832, 72r.

109 Son el núcleo de los 33 volúmenes de declaraciones que se encuentran en el Trinity College de Dublín.

110 James Cranford, *The Tears of Ireland. Wherein is lively presented as in a map a list of the unheard of cruelties and perfidious treacheries of blood thirsty Jesuits and the Popish Faction*, Londres, 1642, 3.

111 *Perfect Diurnall*, 31 de enero de 1642, 2. Esta idea ya había surgido durante el reinado de Isabel (Edmund Campion, *Two Bookes of the Histories of Ireland*, 1571; E. Spenser, *A View of the Present State of Ireland*, 1596, recién publicado en 1633: "usan todo tipo de comportamiento bestial que pueda existir, oprimen a todos los hombres, arruinan a los súbditos como a los enemigos, roban, son crueles y sanguinarios, llenos de venganza, disfrutan de la ejecución, licenciosos, blasfemos, violadores de mujeres y asesinos de niños", p. 74).

que "nunca se hizo tanto daño en dos semanas en ningún lado como ha ocurrido con los rebeldes de Irlanda, pues muchos protestantes e ingleses fueron masacrados con tanta crueldad que no se ha escuchado casi nunca entre cristianos".[112] Los libros de noticias evaluaban que los protestantes que se salvaban de situaciones gravísimas eran la prueba viviente de que Dios había elegido a los suyos e intervenía para salvarlos.[113] Desatada ya la Guerra Civil en Inglaterra, los textos comenzaron a comparar las masacres irlandesas con las de Rupert. *Perfect Diurnall* acusó a los hombres de Rupert en Bentford de "una carnicería bárbara. Irlanda y Alemania difícilmente podrían ofrecer algún paralelo. Y una puta irlandesa, camarada de uno de los *Cavalliers*, encontró a un soldado inglés medio muerto en el suelo, lo usó cruelmente y luego le cortó la garganta".[114] *Weekly Account* lamentó que el nivel de violencia y violación que se perpetraba en Irlanda fuese tan grande, como si los irlandeses hubieran "establecido un contrato con el diablo para la tradición y monopolio del pecado".[115] Para *The Welch Mercury*, "firmar la paz con los irlandeses es peor que hacerlo con Satanás. Es de esperar que el diablo se eche un gran cuesco e inicie semejante tormenta que todos los rebeldes irlandeses serán arrasados y se ahogarán".[116] Se identificaba a los irlandeses con el diablo y se afirmaba que su objetivo siguiente era entrar a Inglaterra y "masacrar sin contemplaciones por edad o sexo".[117] Incluso, aunque no había mayor sustento para tales rumores, muchos en Inglaterra estaban convencidos de que una invasión irlandesa era inminente, un temor que se manifestaba también con referencias al infierno y los demonios: "Estamos igual que muertos, pues los rebeldes irlandeses vienen hacia aquí. La congregación queda atónita, algunos corren, otros lloran.

112 W. H. Coates, *The Journal of Sir Simonds D'Ewes*, 1942, p. 118. *A bloody battell or the rebels overthrow and protestants victorie*, 1641, 4-5, sostenía que en Kilkenny "salvajes sedientos de sangre que no merecen el título de humanos atraparon a la mujer embarazada de un tal Mr Atkins, a quien violaron, luego de lo cual le abrieron el útero, y como tantos nerones observaron impertérritos el lecho natural de la concepción, luego de lo cual tomaron a ella y a su infante y sacrificaron en el fuego a sus cuerpos heridos para pacificar sus almas inmaculadas. Este e innumerables asesinatos más horrendos son cometidos por esos rebeldes papistas que consideran meritorio empapar sus manos en la sangre de los pobres protestantes".

113 *Diurnal Passages in Ireland*, No. 2, 27 de febrero de 1642, p. 5 ("Dios en su infinita piedad nos ha liberado milagrosamente de ese riesgo").

114 *Perfect Diurnall*, No. 23, 20 de noviembre de 1642, p. 6.

115 *Weekly Account*, No. 13, 30 de noviembre de 1643, p. 3.

116 *The Welch Mercury*, No. 1, 28 de octubre de 1643, p. 6.

117 *Kingdom Weekly Post*, No. 4, 28 de noviembre de 1643, p. 27.

Con qué tristeza volvimos a casa esta noche, pues partiremos hacia Bradford y sabemos que demonios encarnados y la muerte nos esperan allí".[118] Milton, por su parte, creía completamente en el relato exagerado que los panfletos hicieron de las masacres de protestantes en Irlanda: consideraba a los irlandeses "una raza maldita" y el apoyo de los realistas a su rebelión como "una locura criminal".[119]

Las cartas y discursos de Cromwell no se destacan por ser muy antiirlandeses ni demasiado anticatólicos. En Irlanda, sin embargo, se refirió a los clérigos papistas (no al pueblo irlandés como un todo) diciendo: "ustedes tienen un pacto, si lo entienden, con la muerte y el infierno".[120] En esa misma *Declaration of the Lord Lieutenant of Ireland for the Undeceiving of Deluded and Seduced People in Answer to Certaine Late Declarations and Acts Framed by the Irish Popish Prelates*, mostraba un gran desprecio por el clero irlandés, al que culpaba de la rebelión de 1641: "Sometieron a los ingleses a la más insólita y bárbara masacre, sin respetar sexo o edad, que jamás haya observado el sol". Los acusaba de ejercer una tiranía eclesiástica y de aterrorizar a la gente para que cediera sus propiedades con la falsa promesa de acceso al cielo: "No los alimentaron con la palabra de Dios sino con el veneno de sus abominables y anticristianas doctrinas y prácticas".[121] En cualquier caso, pretendía explícitamente "saldar las cuentas de la sangre inocente que se derramó" en 1641.[122] Cromwell estuvo 40 semanas en Irlanda, de agosto de 1649 a mayo de 1650, durante las cuales tomó, al mando de 12 000 veteranos del *New Model Army*, 25 ciudades y castillos. Aunque en general respetó las reglas de la guerra de la época, en Drogheda y Wexford se produjeron asesinatos en masa a sangre fría, civiles incluidos, horas o días después de que se rindieran.[123] En su justificación de las masacres ante la Cámara de los Comunes, Cromwell dejó en claro que la memoria de 1641 estaba en el horizonte de sus acciones: "Estoy persuadido de que es un justo juicio de Dios sobre estos bárbaros desgraciados, quienes han empapado sus manos en tanta sangre inocente, y pienso

118 J. Lister, *The Autobiography of Joseph Lister of Bradford in Yorkshire, 1627-1709*, ed. T. Wright, 1842, pp. 6-8.

119 John Milton, *Complete Prose Works*, ed. por D. M. Wolfe, Yale University Press, 1953, IV, 323, cit. en C. Hill, *op. cit.*, p. 155.

120 C. S. Lomas, *Letters and Speeches of Oliver Cromwell*, Londres, 1904, II, p. 7.

121 *Ibid.*, p. 14.

122 *Ibid.*, p. 21.

123 Se estima que en Drogheda murieron 3500 personas (unas 800 de las cuales eran civiles) y en Wexford 1500 (alrededor de 300 civiles). J. McElligott, "Cromwell, Drogheda, and the Abuse of Irish History", *Irish Studies Review*, VI, No. 1, 2001.

que tenderá a evitar posteriores efusiones de sangre, estas son las bases satisfactorias de tales acciones, que de otro modo no pueden sino producir arrepentimiento y remordimiento".[124] El Parlamento aprobó lo actuado por Cromwell en Drogheda como "un hecho de justicia hacia ellos y de piedad hacia los que puedan ser advertidos por lo ocurrido".[125] El efecto atemorizante de las acciones de Cromwell no pasó inadvertido para los realistas: en carta a Carlos II de septiembre de 1649, Ormond afirmaba que "es difícil de imaginar cuán grande es el terror que esos sucesos y el poder de los rebeldes ha infundido en el pueblo",[126] al tiempo que comparaba a las masacres con "las imágenes de inhumanidad que se encuentran en el *Book of Martyrs*".[127]

En primera instancia, no parece haber ambigüedad alguna en el uso de la fórmula infernal para representar las masacres de la experiencia combinada de colonización y guerra religiosa en la Irlanda de la década de 1640. Encontramos, sí, victimización, cuando los propagandistas magnificaron masacres pasadas e incluso inventaron otras para justificar las que los suyos perpetraban. El uso de la fórmula infernal para describir masacres, tanto por parte de ingleses como de irlandeses, es claramente condenatorio: ya sean perpetradores o víctimas, los enemigos son criaturas infernales que merecen escarmiento. Solamente una imagen parece abrir paso a un uso diverso de la metáfora infernal, e incluso esta se encuentra rodeada de ejemplos de la forma tradicional. Se trata de una estampa incluida en *The Tears of Ireland*, en la que los protestantes, despojados de sus ropas, son obligados a marchar a la intemperie por los "salvajes irlandeses".[128] Esa representación reproduciría las procesiones de condenados que engulle la boca del infierno en los Juicios de Lucas de Leyden y de Aert Claesz, ambas en el Museo de Leyden y, más notablemente aun, recuerda un grabado incluido por Theodor de Bry en su edición latina ilustrada de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, del padre Las Casas.[129] La referencia

124 C. S. Lomas, , *op.cit.*, p. 469.

125 PRO, SP, 25/87, 89, 2 de octubre de 1649.

126 T. J. Gilbert, *Contemporary History of affairs in Ireland from 1641-52*, Dublín, 1879, II, 306.

127 29 de septiembre de 1649, carta a Lord Byron, Bodl. Carte, MSS, vol. 25, 628-630. Cit. en M. O. Siochrú, "Propaganda, rumour and myth: Oliver Cromwell and the massacre at Drogheda", en David Edwards, Padraig Lenihan y Clodagh Tait (eds.), *Age of Atrocity. Violence and Political Conflict in Early Modern Ireland, op. cit.*

128 James Cranford, *The tears of Ireland, op. cit.*, p. 23.

129 *Op. cit.*, p. 36.

al infierno no indicaría la condena del otro católico, sino que aludiría a los atroces tormentos que los protestantes, inocentes desde la perspectiva de Cranford, experimentaron a consecuencia de la crueldad infernal de los irlandeses. Aunque los protestantes parecen marchar al infierno, no están ellos mismos condenados como pretendían los católicos citados por los testigos en sus declaraciones, aunque sí habrían sufrido torturas semejantes a las que se experimentan en el infierno. Para comprender mejor este uso algo extraño de la metáfora infernal en el caso irlandés debemos aproximarnos a la utilización de representaciones de otro tipo: las que vinculan las grandes masacres ocurridas durante el conflicto con escenas de martirio cristiano a partir de la inocencia de las víctimas. Por ejemplo, cuando Cromwell se refería a los prelados católicos, quienes a su juicio eran los responsables últimos de un excepcional derramamiento de sangre, los identificaba explícitamente con el Anticristo. Pero esa comparación se veía reforzada porque el *Lord Lieutenant* insistía en que, de acuerdo con la Escritura, el reino del Anticristo se asienta sobre la sangre de los santos. Se trata de aquellos mártires inocentes brutalmente desposeídos y asesinados al comienzo del alzamiento.[130]

El siglo XIX que, como ya hemos visto, llevó al extremo la transformación de la idea del infierno iniciada en el siglo XVII, nos devuelve decididamente al terreno de la ambivalencia. Tomemos como ejemplo a uno de los fundadores del materialismo histórico. Es obvio que Friedrich Engels no pensaba a la clase obrera como un conjunto de pecadores condenados por sus actos pasados a vivir eternamente en un lugar en el que serían sometidos a tormentos indescriptibles. Sin embargo, a la hora de describir la condición de la clase obrera en Inglaterra, Engels echó mano de la metáfora infernal. Así, en el capítulo segundo de su obra, sobre la situación en las grandes ciudades, describe las condiciones de trabajo en Manchester como un "infierno sobre la Tierra".[131] En el capítulo sexto, acerca de las ramas de la industria, encontramos que, por las consecuencias del empleo de mujeres en condiciones penosas, en Leicester se veían en las fábricas las "perfectas puertas del infierno",[132] una idea que se repite en el undécimo capítulo,

130 "A Declaration of the Lord Lieutenant of Ireland for the undeceiving of the deluded and seduced people", en C. S. Lomas, *op.cit.*, p. 18.

131 F. Engels, *The Conditions of the Working Class in England*, Panther Edition, 1969 (1845), a partir del texto del Instituto de Marxismo-leninismo, Moscú, p. 70.

132 *Ibid.*, p. 150. Allí mismo, Engels cita un poema de Edward P. Mead, de Birmingham, que "es una expresión correcta de las opiniones que prevalecen entre ellos", en el que la metáfora infernal y la idea de la industria como un demonio sanguinario aparecen nuevamente: "Hay un rey, un rey sin piedad, no es el rey del sueño del

sobre la actitud de la burguesía hacia el proletariado, donde las fábricas son descriptas directamente como "estos infiernos", hasta el punto de que la gente prefiere morir de hambre antes que entrar en ellos.[133] Muy posiblemente, la transformación romántica de la idea del infierno aumentaba la posibilidad de que, en determinados contextos, la noción apareciera despojada de carácter condenatorio.

El vínculo entre infierno y exterminio también aparece en la ficción decimonónica en relación con el mundo colonial. En *El corazón de las tinieblas*, Joseph Conrad identifica a los conquistadores del Congo Belga y a sus subordinados locales como demonios incomparablemente rapaces, en escenas de "masacre o pestilencia" que paralizan por el horror.[134] Conrad describe también un reporte que la "Sociedad Internacional para la Eliminación de las Costumbres Salvajes" le habría encargado a Kurtz, según el cual los europeos aparecerían ante los ojos de los salvajes como "seres

poeta, sino un tirano, que los esclavos blancos conocen bien, un malvado rey de vapor. Tiene un brazo, un brazo de hierro, y aunque tiene uno solo, en ese brazo poderoso hay un encanto, que ha desarmado a millones. Como el antiguo Moloch siniestro que estaba en el valle de Himmon, sus entrañas son de fuego vivo, y los niños son su comida. Sus curas son una banda hambrienta, sedienta de sangre, orgullosa y audaz, ellos dirigen la mano gigante para transformar sangre en oro. Por una ganancia horrenda en su cadena servil todos los derechos de la naturaleza quedan sometidos. Se burlan del dolor de una mujer hermosa. Y con muchas lágrimas quedan ciegos. Los suspiros y quejidos de los hijos del trabajo son música para sus oídos, y las sombras de esqueletos de muchachos y muchachas aparecen en el infierno del rey del vapor. Esos infiernos sobre la tierra, desde el nacimiento del rey del vapor, han terminado con la esperanza que la mente humana pudiera tener del cielo, pues ella es asesinada allí con el cuerpo. Entonces abajo con el rey, el rey Moloch, oh, millones de trabajadores, encadenad su mano, o nuestra tierra quedará destinada a caer en sus manos."

133 *Ibid.*, p. 283.

134 "He visto al demonio de la violencia, y al demonio de la codicia, y al demonio del deseo ardiente, pero por todas las estrellas, estos eran demonios de ojos rojos, fuertes, lozanos, que conducían y arrasaban a los hombres, hombres, digo. Pero mientras estaba sentado en la colina, pude ver ante el sol enceguecedor de la tierra que había conocido a un demonio fofo, mentiroso, con ojos malvados y una locura sin piedad. Cerca del mismo árbol, otros dos tipos de ángulos agudos estaban sentados con sus piernas recogidas. Uno, con el mentón apoyado sobre la rodilla, miraba hacia la nada, de un modo intolerable y aterrorizante. Su hermano fantasma descansaba su frente como si estuviera sobrecogido por un gran cansancio. Todos los demás estaban desperdigados en cada pose imaginable de colapso distorsionado, como en una imagen de masacre o peste. Mientras me detenía a observar la imagen, una de esas criaturas se levantó y fue en cuatro patas hasta el río para beber". Joseph Conrad, *The Heart of Darkness*, Londres, Plain Label Books, 2007 (1899), pp. 39 y ss.

sobrenaturales con el poder de una deidad", que podría "ejercer un bien prácticamente sin límites". Sin embargo, al final, en una nota muy posterior, Kurtz habría agregado la sentencia "¡Exterminad a todos los brutos!".[135] Como sabemos, la exhortación de Kurtz cobró poderosa realidad en la colonización europea de toda el África, en los tiempos de Conrad. Particularmente atroz fue la actividad de los alemanes en el África Sudoccidental, la región que actualmente conocemos como Namibia, a la que ya nos hemos referido en el capítulo dedicado a la metáfora cinegética. Sin embargo, la cacería no fue el único recurso utilizado para describir lo ocurrido y pronto apareció en los periódicos alemanes el uso de la fórmula infernal. El 15 de diciembre de 1904, el *Deutsche Kolonialzeitung* afirmó con cierto deleite que "el desierto produjo el juicio final que condenó a los patéticos restos de los alguna vez poderosos herero".[136]

Volvamos, entonces, a uno de los puntos de partida de nuestra exploración. Las primeras representaciones de la *Shoah* se basaron en la identificación de los padecimientos del pueblo judío, de los gitanos y de otros deportados a los campos de concentración, con las visiones del apocalipsis y del infierno.[137] Al parecer, los testimonios inmediatos de los soldados que

135 "Toda Europa contribuyó a producir a Kurtz, y pronto me enteré de que, de manera muy apropiada, la Sociedad Internacional para la Supresión de las Costumbres Salvajes le había encargado la elaboración de un informe para la orientación futura. Y él lo había escrito. Yo lo he visto. Lo he leído. [...] Comenzó con el argumento de que nosotros, los blancos, desde el punto de desarrollo al que habíamos llegado, 'necesariamente debemos aparecer ante ellos [los salvajes] como si fuéramos seres sobrenaturales, nos acercamos a ellos con el poder de una deidad', y así sucesivamente. 'Por el simple ejercicio de nuestra voluntad podemos ejercer un poder para el bien prácticamente ilimitado'. A partir de ese momento se levantó y me llevó con él. La perorata era magnífica, aunque difícil de recordar. Me dio la idea de una inmensidad exótica gobernada por una benevolencia augusta. Me hizo sentir un hormigueo de entusiasmo. Este era el poder ilimitado de la elocuencia de las palabras, de palabras nobles encendidas. No había ninguna indicación que interrumpiera la corriente mágica de las frases, salvo por una especie de nota al pie en la última página, garabateada evidentemente mucho más tarde por una mano temblorosa, que puede considerarse como la exposición de un método. Era muy simple, y al final de ese llamamiento conmovedor a todo sentimiento altruista era como un fogonazo, luminoso y terrible, como un relámpago en un cielo sereno: 'Exterminar a todos los brutos!'". *Ibid.*, p. 137.

136 *Deutsche Kolonialzeitung* (vol. 50, p. 495), cit. en T. Dedering, "'A Certain Rigorous Treatment of All Parts of the Nation'. The Annihilation of the Herero in German South West Africa, 1904", en Mark Levene y Penny Roberts, *op. cit.*

137 Para una discusión de este *topos*, véase Omer Bartov, *War, Genocide and Modern Identity*, Oxford, Oxford University Press, 2000, cap. 4: "Apocalyptic Visions", pp. 143-212.

liberaron los campos acudieron a ese símil, en las cartas a sus parientes o en sus declaraciones judiciales más próximas al momento del contacto inicial con el horror. De acuerdo con Miles Lerman, los liberadores de los campos de concentración y exterminio reunidos en Washington en 1981 por el Holocaust Memorial Council de Estados Unidos, eran militares que lo habían visto todo, pero cuando llegaron a los campos "entraron en el peor de los infiernos humanos".[138] También los testimonios de las víctimas se hicieron eco de este uso. Jerzy Bielecki, un prisionero polaco católico de Auschwitz que escapó del lugar haciéndose pasar por soldado, recuerda que los alemanes le decían "cerdo polaco" y que para los prisioneros mover los cuerpos de los judíos muertos que estaban en una fosa común al crematorio era "un infierno. El infierno de Dante es nada comparado con los cuerpos putrefactos".[139] También los perpetradores se refirieron a sus acciones mediante alusiones semejantes: "El infierno de Dante se hizo realidad aquí", sostuvo el comandante Irmfried Eberl sobre Treblinka; "Comparativamente, el infierno de Dante es una comedia. Estamos en el *anus mundi*", afirmó Johann Paul Kremer, médico de Auschwitz.[140] El cine ha insistido una y otra vez con esta asociación, desde *Noche y niebla* de Resnais hasta *La decisión de Sophie* o *La tregua*, película inspirada en el libro de Primo Levi. Los modelos en yeso del *Crematorium II*, hechos a escala por el escultor polaco Mieczyslaw Stobierski y exhibidos en el Museo estatal de Auschwitz en Polonia, insisten en el modelo infernal con sus multitudes agobiadas, desnudas, retorcidas de asfixia y vociferantes, con sus atmósferas de encierro, con los símiles de sirvientes autómatas del demonio (los *Sonderkommando* que recogen los cadáveres en las cámaras de gas).[141] En el monumento que homenajea al justo desconocido, realizado por Shlomo Seligman en Yad Vashem, hecho de granito rojizo, las llamas simbolizan el infierno del Holocausto, pero luego se transforman en el rostro de dos personas, la de la derecha esconde su cara tras las manos como un *bystander* que se rehúsa a involucrarse, a la izquierda está el justo desconocido que mira hacia adelante sin reservas mientras oculta a una mujer judía con su hijo.

138 Brewster Chamberin y Marcia Feldman (eds.), *The Liberation of the Nazi Concentration Camps 1945. Eyewitnesses Accounts of the Liberators*, Washington, DC, US Holocaust Memorial, 1987, p. VII.

139 AA.VV. [Yad Vashem], *The Righteous Among the Nations*, Nueva York, Harper Collins, 2007, p. 42.

140 Leon Poliakov, *Auschwitz*, París, Julliard, 1964, p. 40.

141 Michael Berenbaum y Arnold Kramer, *The World must know. The History of the Holocaust as Told in the United States Holocaust memorial Museum*, Boston/Nueva York/Toronto/Londres, Little-Brown & Co., 1993, pp. 140-143.

Probablemente haya que incluir en esta categoría las representaciones de *Maus*, aunque el tratamiento del suicidio de Anja[142] y el *spleen* de Art que acompaña el éxito de su libro[143] sugieren que la historieta apunta hacia la idea, contradictoria con el desenvolvimiento visual de un relato largo y lleno de suspenso, del silencio y de la emoción de la ausencia como *topoi* aptos para la elaboración presente de lo ocurrido. No obstante, en esos episodios la metáfora infernal termina por tornarse dominante. Cuando la fábula de los animales se interrumpe para incluir la historieta hecha por Art con personajes humanos, en la cual él mismo narra el suicidio de su madre en contrapunto con elementos psicoanalíticos que lo involucran, es decir, un hecho cercano al presente y más perturbador o acuciante para Artie que las desventuras de ambos padres en el *Lager*, el título que lleva ese *comic* dentro del *comic* es: *Prisionero en el Planeta Infierno. Una historia real.*[144] De modo que el entorno del presente es sentido como un báratro por nuestro autor-protagonista. El desarrollo subsiguiente del relato del Holocausto en el pasado convertirá el tiempo del exterminio en un infierno más devastador aún que, además, explica e incluye el otro infierno, el presente, el de la culpa de Artie ante la muerte de Anja. Y al comienzo del capítulo dos de la segunda parte, cuando un Art hombre, con máscara de ratón, está sentado frente a su tablero de dibujante y cuenta las circunstancias que rodearon la confección de la historieta y el éxito obtenido por la primera parte, hay moscas (insecto asociado al inframundo y al diablo) que vuelan alrededor de la cabeza de Art.[145] Luego, en dos cuadros seguidos, a los pies del artista y de los operadores de la televisión, se extiende una imagen de los cadáveres amontonados y enredados en las fosas de Bergen-Belsen que podemos remitir a las fotografías del momento de la liberación del campo por los británicos y a los conjuntos apocalípticos de cierta tradición iconográfica europea y cristiana (Bosch, Bruegel, Rubens, los pintores y grabadores alemanes del siglo XVI).

142 Art Spiegelman, *Maus. Historia de un sobreviviente. I. Mi padre sangra historia. II. Y aquí comenzaron mis problemas*, Buenos Aires, Emecé, 1994, pp. 100-103.

143 Art Spiegelman, *Maus, II..., op. cit.*, pp. 41-42.

144 Véase el análisis iluminador de Dominick LaCapra sobre este punto en *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1998, pp. 157-159.

145 Jean Génet ha mencionado, en una suerte de bajo continuo obsesivo, la presencia de miríadas de moscas sobre los cadáveres de la masacre en Chatila. Los insectos acosan al testigo, son compañeras constantes del hedor del campamento y están por todas partes, aunque no haya habido fotografía que las registrara. Solo la presencia física en el lugar permite verlas y vincularlas con lo que Génet llama el "infierno israelí". J. Génet, "Four Hours in Shatila", en *Journal of Palestine Studies*, vol. 12, No. 3, 1983, pp. 4-6, 8-9, 22. Agradecemos a Kamal Boullata el conocimiento de este texto.

También los violentos choques entre israelíes y palestinos en los últimos años han sido descriptos mediante esta fórmula. El Informe Goldstone fue el reporte final de una comisión, presidida por Richard Goldstone y creada por el Comité de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (UNHRC por sus siglas en inglés) con el fin de investigar los abusos ocurridos en la Franja de Gaza durante el conflicto palestino-israelí de 2008-2009. La mejor forma de resumir brevemente las conclusiones del documento es que, para el comité, tanto Hamas como el estado de Israel han sido culpables de violaciones a los derechos humanos y a los derechos del niño, así como de crímenes de guerra y contra la humanidad. Se incluyen entre ellos el ataque intencional a poblaciones civiles, el uso de escudos humanos por parte de ambos contendientes, la privación de derechos políticos y básicos (como el agua o el alimento), el ocultamiento de esas violaciones, etcétera. El informe fue aprobado por el comité el 16 de octubre de 2009.[146] Llama la atención que un texto de esa naturaleza contenga una descripción tan vívida de la experiencia de alienación mutua y de deshumanización recíproca que afecta por igual a las partes en pugna. Se cita, por ejemplo, la declaración del psiquiatra palestino Iyad Sarraj, quien sostuvo que "los palestinos, a los ojos del soldado israelí, no son seres humanos iguales a él. En ocasiones [...] incluso se convierten en demonios. [...] Esta cultura de la demonización y la deshumanización lleva a un estado de paranoia." El mismo testigo insistió en que, como palestinos, "consideramos en general demonios a los israelíes, lo que hace posible que los odiemos, por lo tanto lo que hacemos es una reacción, y también decimos que los israelíes solo pueden comprender el lenguaje del poder. Decimos de los israelíes lo mismo que ellos dicen de nosotros."[147] Por su parte, el profesor israelí Ofer Shinar expresó ideas semejantes: "el problema de la sociedad israelí es que, como consecuencia del conflicto, ella se ve a sí misma como víctima y, en buena medida, eso justifica su actividad y vuelve muy difícil que la sociedad se mueva y sienta que puede ver que del otro lado también hay víctimas. Creo que esta es la mayor tragedia del conflicto y

146 *Human rights in Palestine and other occupied Arab territories. Report of the United Nations Fact Finding Mission on the Gaza Conflict.* GENERAL. A/HRC/12/48, 15 September 2009. El informe completo está disponible en línea: <http://www2.ohchr.org/english/bodies/hrcouncil/specialsession/9/docs/UNFFMGC_Report.pdf>, consultado el 20 de julio de 2013.

147 *Ibid.*, pp. 528-529.

que es tremendamente difícil superarla. [...] El sentimiento de ser una víctima es algo que caracteriza a ambos lados".[148]

A esta altura, no puede ya sorprendernos que, una vez restaurada la democracia en la Argentina, un grupo de artistas decidiera recordar la catástrofe provocada por la dictadura con una serie de instalaciones en el lugar donde había funcionado el centro clandestino de detención Club Atlético. La secuencia fue iniciada en 1992 con una imagen totémica compuesta, en la que los desaparecidos se distribuían en altura, a modo de prisioneros de una situación infernal que lograban desprenderse de sus cadenas y resurgir libres, con los brazos en alto, iluminados. Esa primera versión, en plástico y *cartapesta*, fue destruida en un acto de vandalismo y reemplazada un año después por un nuevo tótem construido en fibrofácil. Tras un segundo ataque, los artistas produjeron una tercera instalación de chapa de zinc, que aún puede verse en el lugar. La metáfora infernal nunca fue abandonada.

148 *Ibid.*, p. 529.

5
Siluetas, máscaras, réplicas, fantasmas, sombras. La multiplicación del *Doppelgänger*

En los capítulos precedentes buscamos analizar el modo en que, desde perspectivas y experiencias diversas, quienes se aproximaron a masacres históricas del pasado se enfrentaron a las dificultades enormes del relato y la representación. Si bien los ensayos voluntarios y sistemáticos de exterminar por completo un determinado grupo humano han impuesto desafíos y límites a los marcos éticos, retóricos y analíticos disponibles, el intento de narrar, describir y retratar esos acontecimientos terribles no ha cesado nunca. En tales casos, se utilizan herramientas discursivas, retóricas o pictóricas de diverso tipo que, como hemos procurado demostrar, adquirieron en ocasiones la sistematicidad de una fórmula de representación. Esos conjuntos de textos e imágenes toman forma en un momento determinado, son relativamente estables aunque a la vez cambian en el tiempo, refieren a más de un fenómeno específico y adquieren la capacidad de comunicar nuevos significados. Pero, ante la magnitud de los nuevos horrores, y particularmente de los genocidios contemporáneos, las viejas fórmulas resultan inadecuadas para contribuir con éxito a dar cuenta de lo ocurrido. Siguen operando, por cierto, constituyen incluso el primer recurso utilizado por los testigos presenciales de grandes matanzas. Por ejemplo, los primeros soldados rusos y británicos que llegaron a los campos de concentración describieron lo que habían visto como un infierno en numerosas cartas a sus familiares. Podríamos decir que las fórmulas tienen una vida póstuma en la que, parcialmente transformadas y pese a lo que se percibe como su creciente inadecuación, siguen siendo los primeros instrumentos disponibles, con cierta eficacia verificada en el pasado, para esa tarea. No obstante, en las nuevas circunstancias el énfasis en la imposibilidad de la representación regresa y resurgen las búsquedas de horizontes formales inéditos que permitan comprender mejor los hechos. La fórmula cinegética, la del martirio y la infernal parecen haberse formado, modificado y funcionado de esa manera en la historia.

En efecto, las grandes matanzas y los genocidios del siglo XX han enfrentado a quienes buscaron explicarlos con los límites de la representación, a tal punto que parecieron inútiles los intentos de apelar a formas utilizadas previamente. Aunque los perpetradores, víctimas, testigos y sobrevivientes de la *Shoah* se refirieron al genocidio mediante dispositivos retóricos y estéticos previos, el desasosiego frente a la precariedad de esas representaciones no pudo resolverse. En consecuencia, el ensayo y la búsqueda de nuevos recursos se hizo permanente y el debate al respecto alcanzó grados extremos de tensión, como quedó claro en las discusiones entre Georges Didi-Huberman y los epígonos de Claude Lanzmann en torno a las fotos de Alex.[1] Los museos y memoriales del Holocausto proveen un ejemplo excelente de las incursiones en busca de nuevos modos para representar y quizá comprender aquellas atrocidades. Es imposible uniformar los muy diversos y casi incontables sitios construidos en todo el mundo bajo una sola categoría. Sin embargo, en muchos monumentos del tipo se ha querido aludir al vacío con diversas formas abstractas y quebradas, tal cual queda claro en lugares distantes y diferentes entre sí como Montevideo, Yad Vashem o Berlín, donde la obra de Peter Eisenman y Buro Happold ha marcado un hito.[2] La pintura de Samuel Bak también ha experimentado con ideas semejantes. Piénsese por ejemplo en *The Ghetto of Jewish History*, de 1976, en la que la insuficiencia de las palabras y conceptos, el malestar generado por el intento de aprehender los hechos, la sensación de que no tienen paralelo y son inenarrables, rasgos que no señalan solamente el horror sino también el quiebre de la cadena de causas y efectos y el derrumbe de la continuidad histórica, son simbolizados por medio de una

1 Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2003, pp. 50 y ss.; G. Wajcman, "De la croyance photographique", *Les temps modernes*, vol. 56, No. 613, 2001, pp. 47-83; E. Pagnoux, "Reporter photographe à Auschwitz", id., pp. 84-108. Véanse pp. 17 y ss. de nuestro capítulo 1.

2 Sobre los memoriales en general, véase James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1993. Puede también consultarse con provecho David El Kenz y François-Xavier Nérard (dirs.), *Commémorer les Victimes en Europe: XVIe-XXIe siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2011. Acerca del memorial de Berlín, véanse por ejemplo Reinhart Koselleck, "Wer darf vergessen werden? Das Holocaust-Mahnmal hierarchisiert die Opfer", *Die Zeit*, No. 13, 19 de marzo de 1998; Irène Kruse, "Le mémorial de l'Holocauste de Berlin", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, No. 67, julio-septiembre de 2000, pp. 21-32; Joachim Schlör y Jürgen Hohmuth, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, Munich, Prestel, 2005.

cicatriz abierta en el suelo, con la forma de una estrella truncada, en cuyo interior se distingue una ciudad en ruinas.[3]

Pero permítasenos iniciar el estudio de esas búsquedas y experimentos a partir de algunas características del caso argentino, pues fue nuestra voluntad de comprender mejor lo que podría parecer un aspecto singular de las representaciones relacionadas con esos hechos el factor que nos impulsó a este análisis. A partir de él, elaboramos la hipótesis de que nos encontramos ante la emergencia de una fórmula nueva, centrada en la duplicación, la réplica y la silueta. La maquinaria clandestina de detención, tortura y asesinato establecida por la dictadura argentina entre 1976 y 1983 implicó la desaparición sistemática y forzada de personas por parte del aparato militar. En consecuencia, al horror del secuestro, el tormento y el homicidio masivos, se agregó el hecho de que los destinos de las personas sometidas a tales prácticas continúan hoy, en muchos casos, sin conocerse. Aun en las ocasiones en las que todo lleva a suponer que ellas murieron, sus cuerpos no han sido hallados y, por ende, no ha podido practicarse ningún rito funerario que dé por efectivamente concluidas sus existencias. La figura del desaparecido fue objeto de numerosos estudios y polémicas. Gabriel Gatti insistió en que el desaparecido es "un individuo retaceado, un cuerpo separado de su nombre, una conciencia escindida de su soporte físico, un nombre aislado de su historia, una identidad desprovista de su credencial cívica".[4] En abril de 2012, Editorial Sudamericana publicó *Disposición final*, un libro de Ceferino Reato sobre la desaparición forzada de personas durante la última dictadura militar en Argentina.[5] Antes de la aparición de la obra, se conocieron fragmentos de entrevistas realizadas por el propio Reato a Jorge Rafael Videla entre octubre de 2011 y marzo de 2012, que constituyen un testimonio revelador de cómo el perpetrador de una masacre histórica descomunal suele concebir su propio comportamiento a más de tres décadas de lo ocurrido.[6]

3 Samuel Bak, "Speaking about the Unspeakable" (2002), conferencia en el International Colloquy about the Holocaust and the Arts, Parlamento Europeo, Estrasburgo, octubre. Disponible en línea: <http://www.chgs.umn.edu/museum/responses/bak/>, consultado el 1 de diciembre de 2011.

4 Gabriel Gatti, *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Trilce, 2008, p. 47.

5 Ceferino Reato, *Disposición final. La confesión de Videla sobre los desaparecidos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2012.

6 Declaraciones de Joge Rafael Videla a Ceferino Reato entre octubre de 2011 y marzo de 2012. Disponible en línea: <http://youtu.be/oxCg67tawaU>, consultado el 14 de abril de 2012. También aparecieron en el suplemento "Enfoques" del diario

Videla se refiere de manera descarnada a la "solución" adoptada para la eliminación sistemática y clandestina de personas perpetrada durante su gobierno:

> Había que eliminar a un conjunto grande de personas que no podían ser llevadas a la Justicia ni tampoco fusiladas. No había otra solución; estábamos de acuerdo en que era el precio a pagar para ganar la guerra y necesitábamos que no fuera evidente para que la sociedad no se diera cuenta. El dilema era cómo hacerlo para que a la sociedad le pasara desapercibido [sic]. La solución fue sutil –la desaparición de personas–, que creaba una sensación ambigua en la gente: no estaban, no se sabía qué había pasado con ellos; yo los definí alguna vez como "una entelequia". Por eso, para no provocar protestas dentro y fuera del país, sobre la marcha se llegó a la decisión de que esa gente desapareciera; cada desaparición puede ser entendida ciertamente como el enmascaramiento, el disimulo, de una muerte. [...] "Solución Final" nunca se usó. "Disposición Final" fue una frase más utilizada; son dos palabras muy militares y significan sacar de servicio una cosa por inservible. Cuando, por ejemplo, se habla de una ropa que ya no se usa o no sirve porque está gastada, pasa a Disposición Final. Ya no tiene vida útil. [...]

Estas palabras de Videla aclaran que la decisión de apelar a la desaparición forzada y clandestina de personas se tomó intencionalmente en busca de mantener ese proceso oculto a la opinión pública argentina y extranjera. En tal sentido, la construcción de la figura de los "desaparecidos" como "entelequia" o, para citar otra frase famosa del propio Videla, esta vez contemporánea de los hechos, como individuos que "no están ni muertos ni vivos, están desaparecidos" es una forma discursiva fundamental del encubrimiento y la mentira.[7] La definición de personas secuestradas, privadas de su libertad, torturadas y finalmente asesinadas, en términos de seres irreales que permanecen en un estado imposible y no tienen siquiera el derecho de pertenecer al mundo de los vivos o al de los muertos, es claramente una construcción retórica que se funda en el ocultamiento de toda evidencia, en el enmascaramiento de la verdad y en la decisión de mantener

La Nación, 15 de abril de 2012, disponible en línea: <http://www.lanacion.com.ar/1464752-videla-la-confesion>, consultado el 15 de abril de 2012. Todas las citas que siguen sobre este testimonio provienen de estas fuentes.

7 La frase de Videla, que deja en claro que el desaparecido es un "ausente presente", aparece en la p. 48 de la ya citada obra de Gatti.

en las sombras el crimen cometido. En las palabras del propio Videla, "cada desaparición puede ser entendida ciertamente como el enmascaramiento, el disimulo, de una muerte".

Pero no fueron solo los perpetradores quienes relataron lo ocurrido con los desaparecidos. En dos espacios de memoria dedicados a los desaparecidos argentinos y chilenos, la representación de esa figura ha otorgado a la silueta un papel preponderante. Hay en el caso argentino, por cierto, un antecedente fundamental, el *Siluetazo*, una manifestación artística colectiva que tuvo lugar el 21 de septiembre de 1983 a partir de un proyecto original de Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel y Julio Flores.[8] La iniciativa de estos autores surgió tras su participación en el premio Objeto y Experiencias de la Fundación Esso de 1982, pero el marco original se vio superado y el hecho se transformó en una multitudinaria acción colectiva. Según los artistas, la experiencia se inspiraba en un afiche del artista polaco Jerzy Spasky publicado en el *Correo de la UNESCO* en 1978, en el que se representaban como siluetas tantas figuras cuantos muertos por día hubo en Auschwitz.[9] Sin embargo, merece destacarse que, en la página 9 del mismo número de la revista, se reprodujo también un grabado de Paul Siché titulado *La víctima eterna*, en el que un fusilado y su verdugo se muestran reducidos a sus siluetas. En cualquier caso, con ese modelo *in mente*, se decidió representar a todos los desaparecidos y realizar una acción pública con el apoyo de las Madres de Plaza de Mayo en la propia plaza. Aguerreberry, Flores y Kexel propusieron a las Madres la producción de miles de siluetas en tamaño natural con el objetivo de "reclamar por la aparición con vida de los detenidos por causas políticas y todas las otras exigencias que se hicieron cuando la marcha de repudio al informe militar, darle a una movilización otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal, crear un hecho gráfico que golpee al gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y por lo inusual renueve la atención de los medios de difusión, provocar una actividad aglutinante, que movilice desde muchos

8 Respecto del *Siluetazo*, véase Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

9 *The Unesco Courier*, París, octubre de 1978, p. 22. Es asombrosa la semejanza que existe entre el planteo de Spasky y la representación de las víctimas de la masacre de palestinos en Tel a Zaatar, realizada en un afiche por el artista italiano V. Domenici en 1976. El 12 de agosto de ese año, en el marco de la guerra civil libanesa, las milicias cristianas atacaron el campamento de refugiados palestinos en aquella localidad y mataron a unos 3000 civiles desarmados. Desde entonces, la fecha es recordada como el Día de los Mártires. Agradecemos este dato a Kamal Boullata.

días antes de salir a la calle".[10] El acto comenzó en la Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, con la participación de agrupaciones estudiantiles, manifestantes y transeúntes que prestaron su cuerpo vivo para delinear la silueta de cada cuerpo ausente. Se trató de una gigantesca intervención que ocupó buena parte de la ciudad. Miles de siluetas quedaron estampadas en paredes, persianas y señales urbanas exigiendo verdad y justicia. Según Amigo Cerisola, "las siluetas hicieron presente la ausencia de los cuerpos en una puesta escenográfica del terror de Estado".[11]

Aquella manifestación popular de 1983 permite comprender mejor el hecho de que el cerco perimetral de la ex ESMA, el primer espacio de la memoria al que queremos referirnos, haya sido intervenido a partir de 2005 con decenas de siluetas de hombres, mujeres y niños que, en ocasiones, tapan y, en otras, rodean a las figuras de navíos en hierro forjado que decoran la reja original. Las siluetas, a menudo vacías y negras, en otros casos de colores o transparentes, a veces llenas de inscripciones con los nombres de los desaparecidos, buscan representar la magnitud del terror de estado a partir del recuerdo de su crimen más horrendo, que implicaba a un tiempo la destrucción personal y física de los prisioneros y la ausencia de los cuerpos, concretada por medio de un aparato clandestino destinado enteramente a ese fin. El recurso a la silueta para representar la desaparición de personas ha tenido otras manifestaciones en Buenos Aires. Por ejemplo, la obra del Grupo Totem en el lugar donde se había ubicado el centro clandestino de detención Club Atlético, en Paseo Colón y Cochabamba, utilizó imágenes de ese tipo en la década de 1990. Lo mismo puede decirse de la escultura sin título que Roberto Aizemberg produjo en bronce laminado y que está emplazada en el Parque de la Memoria, junto al Río de la Plata, aunque en este ejemplo las siluetas están vacías y fragmentadas.

El origen histórico del uso de siluetas en el caso chileno es menos claro, pero de todos modos ellas tienen una presencia crucial en la obra de Alfredo Jaar, *Geometría de la conciencia*, ubicada bajo la plaza del Museo de la Memoria en Santiago de Chile.[12] Se trata de una instalación que solo puede entenderse en relación con el museo, pero ofrece al mismo tiempo una vía

10 El original de este documento puede consultarse en el Archivo de las Madres de Plaza de Mayo, hay una copia disponible en el CeDInCI y el texto completo está reproducido en el ya citado libro de Longoni y Bruzzone.

11 María José Herrera, "Los años setenta y ochenta en el arte argentino", en José Emilio Burucúa (director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 154.

12 Respecto de esta obra, puede recurrirse con provecho al texto de Lisette Olivares, "La geometría de la conciencia: Un archivo introductorio", *e-misférica*, 7.2,

de acceso distinta a la historia trágica de la dictadura, en este caso no mediante objetos ni relatos, sino a través de una exploración visual. *Geometría de la conciencia* está enterrada en lo que pareciera ser una cicatriz frente al edificio principal. El descenso en esa cámara de la memoria conduce a un espacio oscuro, que lentamente se llena de rayos de luz filtrados entre incontables siluetas. Estas, al contrario de las opacas utilizadas en la Argentina, se han convertido aquí en superficies homogéneas y luminosas. Las hay de víctimas del aparato represivo de la dictadura, pero también de ciudadanos chilenos contemporáneos. Cuando ya hemos contemplado lo suficiente la instalación, el resplandor luminoso se apaga pero, en la oscuridad, los espectadores conservan por algunos segundos grabados en sus retinas los rastros fantasmales de las siluetas. Esa combinación de luz y oscuridad alude nuevamente a las relaciones entre presencia y desaparición, entre ausencia y memoria. Existe allí un intento de vincular tiempo pasado y tiempo actual. La presencia de los desaparecidos se refuerza por la compañía de los sobrevivientes e, incluso, por la memoria de las siluetas de quienes no vivían aún cuando la masacre se produjo. Al mismo tiempo, la masividad del número de siluetas y las relaciones entre luz y oscuridad imponen la sensación de algo enorme, próximo, que describe la escala de la matanza y el daño atroz que produjo en el tejido social de Chile. Por otra parte, es posible que *Geometría de la conciencia* nos inste a interpretar el juego de imágenes entre ausentes y sobrevivientes como una suerte de rito funerario. Uno de los caracteres más desgarradores de la relación entre el desaparecido bajo las dictaduras sudamericanas y sus deudos es que no ha habido ceremonia mortuoria ni reconocimiento *post-mortem* de su efigie en el cadáver. Podríamos decir que, en el caso de los desaparecidos, no fue posible terminar el proceso social de la configuración de sus vidas. La persona del desaparecido en América Latina tiene el perfil de una existencia inacabada. La silueta y su interacción con los vivos proporcionaría la forma necesaria para la configuración definitiva de esas otras vidas truncas y paradójicamente incompletas.[13]

disponible en línea: <http://hemisphericinstitute.org/journal/7.2/multimedios/jaar/introduccion.html>, consultado el 1 de febrero de 2012.

13 A la luz del abordaje que Michael Houseman y Carlo Severi han propuesto para la acción ritual, en la que cada participante se manifiesta como portador de rasgos contradictorios por los cuales se une a la identidad de su contrafigura y *partner*, quizá sea posible pensar el rito fúnebre en los términos de una acción que restablece la identidad compleja y conflictiva del muerto, momentáneamente perdida junto al alma que abandonó el cuerpo. Pero la ceremonia que acompaña a la cremación o al entierro tendría por objeto

Parece entonces importante explorar los orígenes de la silueta y de su empleo como símbolo de una presencia extraña, perturbadora, que puede ser lo que no percibimos de una persona pero que constituye su intimidad, o bien la paradójica aparición sensible del ausente, del muerto, o bien la proyección perturbadora de nuestro deseo de completar la existencia trunca del desaparecido. No nos referimos aquí a los antecedentes inmediatos ya descriptos respecto del *Siluetazo* argentino, sino más bien a la genealogía de aquella relación simbólica en el campo del arte y la literatura. Nos atrevemos a mencionar en este punto el empleo de siluetas en dos casos ajenos a la tradición occidental, en los que parece posible descubrir también un lazo entre esa forma y el mundo de los muertos. En primer lugar, los textiles encontrados en tumbas y enterramientos en los Andes centrales, realizados a lo largo de más de un milenio hasta la conquista española, exhiben figuras humanas geometrizadas y reducidas a sus contornos, tejidas en un mismo color uniforme. Quizá podríamos hablar aquí de siluetas en sentido estricto (vale decir, las que encierran una superficie íntegramente negra) y en sentido amplio (aquellas que contienen siempre un solo color distinto del negro). En segundo lugar, la decoración de la cerámica persa de fines del siglo XII incluye siluetas negras en el cuenco de copas, dibujos de sombras o perfiles grotescos.[14] No es descabellado pensar que se trata de representaciones destinadas a reforzar la idea del islam maduro en torno a las imágenes fabricadas de seres humanos, las que carecerían siempre de alma, serían tan incorpóreas como el reflejo de las figuras en un espejo. Se trataría entonces de las manifestaciones contradictorias de la ausencia de almas en el horizonte de lo visible.[15]

En el alto Renacimiento, Rafael exploró las dificultades plásticas que planteaba la representación de un cuerpo a contraluz en su fresco célebre

restituir al muerto, mediante el dolor y la memoria de los vivos, la multiplicidad de los cambios y rasgos de su historia con el fin de que el alma se sienta aplacada y satisfecha aunque no pueda regresar al cuerpo de donde ha salido. Al no estar ni saberse nada del cuerpo, al desconocerse no solo las circunstancias sino el hecho mismo de la muerte del "desaparecido", si acaso murió o no murió, parece imposible llevar a cabo la operación de reconstruir en el recuerdo la quimera de experiencias y naturalezas gracias a las que el "desaparecido" fue sin duda un ser humano. Michael Houseman y Carlo Severi, *"Naven" or the Other Self. A Relational Approach to Ritual Action*, Leiden/Boston/Colonia, Brill, 1998, especialmente pp. 261-285. Véase asimismo Carlo Severi, *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*, Buenos Aires, SB, 2010.

14 Eva Baer, "The Human Figure in Early Islamic Art: Some Preliminary Remarks", en *Muqarnas*, vol. 16, 1999, pp. 32-41.

15 *Ibid.*, pp. 38-39.

de la liberación de San Pedro, pintado en 1513-1514. El ángel que acude en auxilio del santo se interpone entre un aura casi enceguecedora de luz y el resto de la escena. Rafael debía mostrar de alguna manera las facciones del ángel y la estructura de su cuerpo bajo las vestiduras para hacer más convincente la imagen del milagro. El contorno de una superficie totalmente oscura no se lo hubiera permitido. Resolvió el dilema mediante un recurso extraordinario: la luz del aura se refleja en las armaduras de los soldados que, casi en el primer plano, flanquean al santo, y de allí procede la iluminación que permite ver la parte oscura del ángel en un color rojo no saturado y una gama próxima de amarillos y naranjas. Por el contrario, en la parte izquierda del fresco, donde se ve a un grupo de soldados romanos que huyen de la contemplación del portento, iluminados estos por una antorcha, buena parte del cuerpo del soldado en lo alto de la escalera es una silueta pura, lo cual no deja de ser absurdo por cuanto el tronco que vemos como el contorno de una mancha negra debería aparecérsenos en todos sus particulares bajo la luz de la antorcha. Tal vez Rafael haya querido exponer de este modo los efectos pictóricos que él mismo había deducido al estudiar el problema del contraluz y haya procurado atenuar el sinsentido luminoso que señalamos mediante la presencia de las luces de la luna y del amanecer en el paisaje del fondo. De todos modos, la luz de esos focos no puede competir con la que emana de la antorcha. El artista habría buscado exhibir así la potencia dramática de la pintura e incluso de la mímesis, aun cuando la representación, paradójicamente, violaba las leyes de la óptica y de la visión. Pero la relación entre silueta y ausencia es débil si no inexistente en el fresco de Rafael, salvo que se tenga la intención de ubicar las apariciones angélicas en el horizonte de una realidad que no es la de los seres vivos. Como quiera que sea, al describir las características de esa misma obra en la *Stanza d'Eliodoro*, Vasari concentró toda su explicación en el despliegue inédito de las más complejas destrezas artísticas en el manejo de la luz y la oscuridad que un pintor del Renacimiento había alcanzado.

> [...] un centinela con una antorcha en la mano despierta a los otros y, con ella, los ilumina a la vez que la luz de la antorcha se refleja en las armaduras y, donde no incide, vemos la luz de la luna. Tal invención, hecha por Rafael sobre la ventana, siendo la pared más oscura, consiste en que, cuando se mira la pintura, te da la luz en la cara y compiten tan bien la luz viva y la pintada con las luminarias de la noche, que te parece ver el humo de la antorcha, el esplendor del ángel con la sombra oscura de la noche natural y verdadera, hasta el punto de que no dirías nunca que ella está pintada, tal es el modo en que [Rafael] expresó lo que di-

fícilmente había imaginado. Aquí se descubren las sombras en las armas, los movimientos, los reflejos y la humareda del calor de las luces trabajadas con sombras sin esplendor que en verdad puede decirse que él fue el maestro de todos los demás.[16]

¿Acaso Vasari, al no disponer de una palabra para designar lo que hoy llamamos siluetas, usó el pleonasmo "sombras sin esplendor"? Quizás. Lo cierto es que el experimento de Rafael hubo de llamar la atención de Caravaggio y sus seguidores. El *acmé* del nuevo contraste entre luz y sombra llegó de la mano de Georges La Tour. En su *San José carpintero*, cuadro realizado en 1642 (París, Louvre), el Niño cubre con su mano izquierda la llama de una vela. Los dedos pequeños transparentan la luz y el efecto final nos recuerda la luminosidad rojiza del ángel de Rafael. Siluetas sin ambages aparecen en otras tres obras de La Tour. En dos versiones casi idénticas de la *Magdalena frente al espejo* (Washington, National Gallery; Nancy, Museo Histórico de Lorena), la mano izquierda de la santa y la calavera que toca se recortan como siluetas plenas: la asociación con la muerte es obvia. Mientras tanto, en *El sueño de San José* (Nantes, Museo de Bellas Artes), la espalda y sobre todo el brazo derecho del ángel que infunde la visión en el santo son cuerpos absorbidos por las sombras más radicales. El enviado del cielo transmite a José la inminencia de la masacre de los inocentes. No ha de ser casual que este cuadro haya sido incluido en la muestra *Manifestaciones de lo siniestro*, llevada a cabo en la misma Nantes entre noviembre de 2011 y enero de 2012. El evento estuvo consagrado a exponer las raíces del temor y de lo inquietante en reflejos y sueños representados por la pintura.[17]

Por otra parte, Rembrandt fundó los logros centrales de su pintura en las investigaciones sobre el claroscuro, sobre las vibraciones inesperadas de las sombras, las relaciones contradictorias entre focos de luz, visibles e invisibles, únicos y múltiples, naturales y artificiales, físicos y psicológicos. Él también exploró la cuestión del contraluz hasta dar con la silueta. En torno a 1628, realizó un retrato de artista frente al cuadro en el que la luz de la ventana da sobre la tela, pero vemos solo su parte posterior y oscura detrás del caballete.[18] De modo que la forma sombría nos permite intuir o conjeturar que, sobre la cara iluminada e invisible de la obra, hay una imagen en ciernes o, tal vez, no la haya pues el pintor está todavía enfrascado en el análisis de una superficie blanca sobre la cual, en unos instantes, comenzará a colocar sus colores. Lo cierto es que el revés oscuro de la tela alude a algo ausente en la representación y en la visión del cuadro, pero que tal vez haya estado presente en una escena real que ha querido mostrarnos el artista o al menos lo estuvo en su fantasía.[19] La idea de usar el juego de lo iluminado invisible y la sombra visible reapareció con mayor fuerza en una *Cena en Emaús*, hoy en el Museo Jacquemart-André de París, ejecutada por Rembrandt en 1628-1630.[20] Mientras uno de los discípulos cae de rodillas y es prácticamente devorado por la oscuridad, Cristo y la sirvienta del fondo son ellos mismos cuerpos percibidos desde el lado de la sombra. El perfil majestuoso de Jesús, que se aparta de la mesa y de sus compañeros, delineado por la luz intensa de una candela y rodeado por un aura que ilumina tangencialmente las manos del huésped en el acto de cortar el pan, define al hombre llegado del inframundo cuya presencia es ahora testimonio de su propia victoria sobre la muerte. Rembrandt ha convertido al resucitado en una silueta, ha hecho de esta forma el signo visual del muerto que regresa.

Hay una buena prueba de que los pintores holandeses posteriores consideraron muy próximas, emparentadas, las dos obras del maestro de Leiden que acabamos de citar. Adriaen van Ostade, por ejemplo, pintó un *Artista en su taller* en 1663:[21] en el cuadro, se combinan las figuras del pintor frente a su tela (si bien, en este caso, vemos perfectamente la superficie sobre la que el artista trabaja) y de la mujer en el fondo de la habitación, inspirada por la cocinera de la *Cena en Emaús*. En 1658, Rembrandt ensayó nuevamente la combinación de una figura en contraluz y de un símbolo del Cristo vuelto a la vida, en el grabado "El Fénix o la estatua derrumbada".[22] La silueta del ave, sobre un pedestal, despliega sus alas con un sol deslumbrante como fondo; la idolatría, alegorizada en el cuerpo en escorzo al pie del monumento, se ha derrumbado. Svetlana Alpers sugirió que un famoso teatro de sombras que el pintor Samuel van Hoogstraten propuso en 1678

16 Giorgio Vasari, *Le Vite*, ed. de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Turín, Einaudi, 1986, p. 632.

17 Blandine Chavanne (cur.), *Manifestations of the Uncanny*, Nantes, Museo de Bellas Artes, Capilla del Oratorio, 4 de noviembre de 2011-22 de enero de 2012.

18 *Pintor en el estudio*, 1628, 25 x 31,5 cm, óleo sobre tabla, Boston, Museum of Fine Arts.

19 Para un análisis convergente de este mismo cuadro, véase Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image. An insight into Early Modern Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 237-240.

20 *Cena en Emaús*, 1628-1630, óleo sobre papel, 39 x 42 cm, París, Museo Jacquemart-André.

21 *Artista en su taller*, 1663, óleo sobre tabla, 38 x 35,5 cm, Dresde, Pinacoteca.

22 Aguafuerte y punta seca, 17,9 x 18,3 cm, Amsterdam, Casa Rembrandt.

como un sistema de aprendizaje de la proyección de figuras, pudo haberse basado en una práctica semejante en el taller de Rembrandt, de quien Hoogstraten había sido discípulo.[23] La enorme diferencia de escala entre el cuerpo que sirve para proyectar la sombra y la sombra efectivamente proyectada hace que esta última parezca haberse separado por completo del objeto que la origina. La sombra separada de su objeto es una silueta.

Ernst Gombrich y Victor Stoichita han mostrado la transformación de las sombras en elementos estéticos y poéticos autónomos, fenómeno que ocurrió entre la segunda mitad del siglo XVIII y el momento del siglo XIX en el cual la literatura romántica difundió el uso simbólico de la sombra humana.[24] La silueta tuvo su acta de bautismo en Francia en torno a 1760 y debe su nombre a un ministro de finanzas de Luis XV, Étienne de Silhouette, de cuya austeridad quiso hacerse eco el procedimiento, tan pobre en medios, de hacer retratos con solo recortar el perfil de la sombra del modelo, proyectada sobre un muro vertical. A fines del Setecientos, Johann Kaspar Lavater dio un giro filosófico y psicológico a esta invención. En sus *Fragmentos*, publicados entre 1775 y 1778, el teórico suizo de la fisonomía ensalzó la silueta hasta convertirla en "la imagen más verdadera y más fiel que puede darse de un hombre".[25] Por ser la impresión más inmediata de una cabeza, Lavater señaló la paradoja de que esa imagen tan débil y aparentemente tan vacía, como puede ser una sombra dibujada e independiente del cuerpo que la proyecta, significase la cifra más precisa de una fisonomía y, en consecuencia, del carácter y la naturaleza de un individuo. La silueta "es un poco de oro, por cierto, pero es el oro más puro", se entusiasmaba nuestro autor. "Una sombra es la voz de la verdad, la palabra de Dios, un oráculo".[26] La obra gozó de una enorme popularidad en Alemania, Francia e Inglaterra, hasta el punto de que en 1801 podía leerse en *The Gentleman's Magazine*:

23 Victor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 1999, p. 184. Svetlana Alpers, *El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero*, Madrid, Mondadori, 1992, p. 56. Celeste Brusati, *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel Van Hoogstraten*, Chicago, Chicago University Press, 1995, pp. 90-91.

24 E. H. Gombrich, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, Londres, National Gallery, 1995. Victor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, *op. cit.*, pp. 159-193.

25 J. K. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-1778), citaremos de la edición francesa *La Physiognomonie, ou l'art de connaître les hommes*, París, Librairie Française et Étrangère, 1841, p. 82.

26 El propio Lavater incluyó numerosos ensayos fisonómicos con siluetas en las ilustraciones de la obra. Véanse, por ejemplo, las figuras 17-18, en la plancha 61, las figuras 41-42 en la plancha 70, las figuras 68-73 en la plancha 78, *passim*.

> En Suiza, en Alemania, en Francia e incluso en Inglaterra, todo el mundo se hizo admirador apasionado de la ciencia fisonómica de Lavater. Sus libros, publicados en alemán, fueron multiplicados por varias ediciones. En el entusiasmo con el cual fueron estudiados y admirados, se los creyó tan necesarios para cada familia como la Biblia. Una criada no solía ser contratada, hace un tiempo, hasta tanto las descripciones y los grabados de Lavater no hubieran sido consultados, y no se los hubiese comparado con las líneas y rasgos en el semblante del joven o de la muchacha.[27]

Las ilustraciones de los *Physiognomische Fragmente* fueron obra de varios artistas, entre ellos Johann Heinrich Lips, Henry Füssli y William Blake, pero los especialistas coinciden en que el autor de las siluetas fue Daniel Chodowiecky pues, aunque no están firmadas, el artista en cuestión había experimentado ya con representaciones del tipo.[28] La silueta delinea clara y simplemente el perfil del retratado, a quien representa de una manera hasta cierto punto abstracta. El procedimiento, de acuerdo con la propuesta de Lavater, rescata lo esencial e impide la tentación fácil en la búsqueda del carácter individual. La silueta y la convicción acerca de sus potencialidades fisiognómicas estaban entonces firmemente arraigadas y ampliamente difundidas: Lavater no solo las proponía para otros, sino que en 1782 produjo su propio autorretrato como silueta, en tanto que Goethe había aprendido el arte cuando joven y se carteó con Lavater al respecto.[29] También existieron en esa época intentos de vincular el arte de la silueta con el origen mítico de la pintura, tal cual lo había formulado Plinio el Viejo al narrar la historia de la muchacha de Corinto que trazó en una pared la figura dejada por la sombra del amante antes de su partida al extranjero. No obstante, Rosenblum ha señalado que esa convergencia se habría limitado a las tres primeras décadas del siglo XIX.[30] Es probable que

27 *The Gentleman's Magazine*, LXXI, febrero de 1801, p. 124. En su autobiografía, Charles Darwin anotó que su viaje con Fitz Roy había estado en peligro porque el capitán era un ardiente discípulo de Lavater y no confiaba en hombres con una nariz como la del naturalista. Charles Darwin, *Autobiography*, Nueva York, Francis Darwin, 1950, p. 36. Véase John Graham, *Lavater's Essays on Physiognomy. A Study in the History of Ideas*, Berna/Frankfurt/Las Vegas, Peter Lang, 1979.

28 Norbert Borrmann, *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*, Colonia, DuMont, 1994, p. 139.

29 *Ibid.*, pp. 80 y ss.

30 Robert Rosenblum, "The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism", *The Art Bulletin*, vol. 39, No. 4, diciembre de 1957, pp. 279-290. Rosenblum cita como un ejemplo notable las opiniones de Henry

una asociación bastante más poderosa entre nuestra forma y un *topos* creado por la literatura alemana en el mismo período haya diluido, por fin, el parentesco con el mito pliniano. Veamos de más cerca el asunto.

Si la fisionomía de Lavater era bien conocida y, con ella, lo era también la idea de la silueta como réplica precisa y casi divina de la figura original, esa concepción se vería reforzada apenas unos pocos años después, con la invención del *Doppelgänger*.[31] Se trata de un hecho crucial para nuestra hipótesis, de modo que rogamos se nos disculpe el largo *excursus* que exigirá su explicación. En 1796, Jean-Paul Richter publicó una novela titulada *Fragmentos de flores, frutos y espinas, o el matrimonio, la muerte y la boda del abogado de pobres F. St. Siebenkäs*.[32] La obra narra las aventuras y desventuras de ese personaje: su primer casamiento, su muerte fingida y su nuevo enlace. Lo interesante es que en la primera de las ceremonias aparece en escena un doble del protagonista, Leibgeber, y es ante ese fenómeno que Jean-Paul acuña la palabra *Doppelgänger*, a la que incluso define en una nota al pie como "gente que se ve a sí misma", lo que indica desde el inicio la primacía de lo visual en la construcción del doble.[33] Durante la boda del comienzo, el narrador nota una figura extraña en el coro, que mira hacia abajo y es mirado por todos en la iglesia, pues parece tratarse del "fantasma de Siebenkäs, como se dice comúnmente, esto es, su cuerpo, como debería decirse". Pero el novio, en lugar de empalidecer al verse a sí mismo, se sonroja, pues reconoce a su mejor amigo, con quien había formado una "alianza tan singular como jamás se ha visto entre dos almas". Habían especulado con la idea de ponerse el mismo nombre pero, ante las complicaciones posibles, decidieron intercambiar los que ya tenían. De

Füssli, en sus *Lectures on Painting, Delivered at the Royal Academy in March, 1800*, Londres, 1801, pp. 8-9.

31 Edmund Wallner esbozó las relaciones posibles entre silueta y *Doppelgänger* a fines del siglo XIX, cuando sostuvo que "las siluetas son un *Doppelgänger* sin color de los desnudos oscuros y corpóreos de David". Edmund Wallner, *Schattentheater, Silhouetten und Handschatten*, Erfurt, Druck und Verlag Fr. Bartho- lomius, 1887, p. 6. Cit. en Barbara Maria Stafford, "Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 43, No. 1, 1980, pp. 65-78.

32 Jean-Paul Richter, *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs*, en *Sämtliche Werke*, ed. por Norbert Miller, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, 1.2. En la edición de Munich de 1970 de las obras completas, también editada por Miller, *Siebenkäs* se encuentra en el vol. 3.

33 "Leute die sich selber sehen"; Jean-Paul Richter, *Werke*, ed. por N. Miller, 6 vols. (3ª ed.), Munich, 1970, vol. 3, p. 67.

acuerdo con el crítico Dimitris Vardoulakis, la extraordinaria semejanza entre Siebenkäs y Leibgeber, que implica que un espectador los confundiría, es más que física. Se parecen tanto que sienten constantemente sus mutuas presencias: incluso cuando están separados, aparecen tan juntos como un paseante y su sombra.[34]

Más importante aún, en el momento del intercambio de los anillos, Leibgeber saca de su bolsillo unas tijeras y una hoja de papel donde recorta una silueta de la novia que luego entrega a su flamante esposo: se trata de una *Schattenbild*, una imagen de sombra que, siguiendo a Lavater, podríamos considerar casi un reemplazante esencial de la mujer que se une en matrimonio. Más adelante, el propio Siebenkäs busca recortar una silueta de su esposa Lenette, pero fracasa en su intento de producir una imagen mimética, quizás porque el destinatario de esta es Stiefel, el admirador de la joven. El *Doppelgänger* del novio en la boda se encuentra espejado en el *Doppelgänger*-silueta fallido de la mujer. Pero, mientras el doble real ayuda a Siebenkäs a simular su muerte, fugarse y realizar sus segundas nupcias, Lenette no ha llegado a tener doble alguno que la ayude en ese trance y su destino es la muerte.[35] La relación entre *Doppelgänger* y la producción de siluetas es de por sí interesante para nuestros propósitos, pero el apellido del personaje que las fabrica con éxito es un indicio todavía más revelador: el nombre Leibgeber podría traducirse como "quien da cuerpo".

La presencia inquietante de un *Doppelgänger* en la obra de Richter no se limita solo a *Siebenkäs*. *Titan* es la historia de un joven, Albano, que busca a sus verdaderos padres. Durante esas correrías, Schoppe, uno de sus adláteres, anuncia que "el yo podría venir", pero no se trata de un "yo" trascendente, sino de uno de carne y hueso. El protagonista es encerrado en un manicomio donde, aislado, teme crecientemente la llegada de ese "yo". Sorpresivamente escapa y de pronto encuentra a Siebenkäs, el personaje de la otra novela, de quien es... un doble idéntico. Expuesto al trance de la aparición de su perfecto *Doppelgänger*, Schoppe muere. Para Siebenkäs, en cambio, Schoppe no es otro que su amigo Leibgeber.[36] En *Hesperus oder* 45 *Hundspottage*, de 1795, lo que adquiere relevancia es el juego con la

34 Dimitris Vardoulakis, "The critique of loneliness: towards the political motives of the *Doppelgänger*", *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 9, No. 2, pp. 81-101, 2004.

35 Esta es al menos la interpretación de Andrew J. Webber, *The Doppelgänger. Double Visions in German Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 80 y ss.

36 Jean-Paul Richter, *Titan*, en Jean-Paul Richter, *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana* en *Sämtliche Werke*, ed. por Norbert Miller, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, 1.3, pp. 540 y ss.

identidad y su subversión mediante velos, máscaras, mímicas, mellizos, trillizos, retratos, efigies de cera, reflejos y, nuevamente, siluetas.[37] Incluso uno de los personajes, Viktor, pronuncia un sermón en su propio funeral, ante un esqueleto de cera que es su silueta. Se enfrenta así con un juego de espejos que es, al mismo tiempo, fuente de una desestructuración profunda.[38] Para el inventor del concepto, el *Doppelgänger* conjuga lo fantasmagórico, lo sorprendente y lo mortuorio, y tiene una capacidad de duplicación cuya metáfora visual es la silueta. Sería mucho más que una simple figura literaria y puede ser pensado como un doble omnipresente que pone siempre en cuestión las formas habituales de la identidad y la subjetividad.[39]

En su *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana*, Richter rechaza la autonomía del sujeto (*Selbstständigkeit*) y, en consecuencia, la epistemología de la filosofía kantiana, e insiste en que el "sujeto dividido" del *Doppelgänger* procede de la filosofía de Fichte.[40] El sujeto está individualizado, pero no es un sujeto puramente singular, consciente, capaz de producir sus propios juicios, sino que su identidad es relacional y dependiente del doble. De acuerdo con Andrew Weber, Richter logra entonces una subversión del proyecto de Fichte, pues lo pone a prueba a partir de la realidad y la narrativa de una subjetividad en crisis. Así, el doble sería una expresión del "principio del reflejo" característico del romanticismo alemán, según el cual las ideas de subjetividad y producción estética se encuentran mediadas por procesos de reproducción especular, en ocasiones deformante o incluso fracturada.[41]

A partir de ese momento, el motivo del *Doppelgänger* se extendió por la literatura alemana y europea, pero siempre representó un sujeto patológicamente dividido entre realidad y fantasía, en casos de lo que Hoffmann definió como "dualismo crónico".[42] De manera que la identidad termina por producirse únicamente a partir de la relación con el doble, en un juego de intercambios y desplazamientos tanto geográficos cuanto temporales y

37 Jean-Paul Richter, *Werke*, *op. cit.*, 1970, vol. 1, pp. 1014 y ss.
38 "¡Yo! ¡Yo! Tú, abismo que en el espejo del pensamiento retrocede profundamente en la oscuridad. ¡Yo! ¡Tú! Espejo en el espejo". *Ibid.*, p. 939.
39 Dimitris Vardoulakis, *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*, Nueva York, Fordham University Press, 2010. Véase también, del mismo autor, "The Return of Negation: The *Doppelgänger* in Freud's 'The Uncanny'", *SubStance*, vol. 35, No. 2, 2006, pp. 100-116.
40 Jean-Paul Richter, *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana* in *Sämtliche Werke*, *op. cit.*
41 Andrew J. Webber, *op. cit.*, pp. 23 y ss.
42 "Chronischer Dualismus". E. T. A. Hoffmann, *Werke*, ed. por W. Müller-Seidel *et al.*, 5 vols., Darmstadt, 1979, vol. 5, *Späte Werke*, p. 311.

morales. La réplica especular del sujeto parece garantizar su autonomía pero, en realidad, el doble divide y llega a anular la identidad que comparte. Los personajes de estas historias tienden a relacionarse con el mal, hasta con lo demoníaco, lo cual se asocia a esa subjetividad quebrada y espectral. Por ello, es frecuente encontrar en esos relatos el efecto de *mise-en-abyme* en el que figuras y formas se reflejan las unas en las otras. En consecuencia, según Webber, en muchos casos, en *La princesa Brambilla* de Hoffmann por ejemplo, el doble refiere al problema de la ausencia, por cuanto su aparición fantasmagórica lo es de un sujeto y también de un tiempo pasado, cuyo desvanecimiento radical mueve a la angustia y a la ironía.[43] La relación entre sombra, silueta y doble, que ya vimos repetirse en Jean-Paul, vuelve a exhibirse en la historia de *Peter Schlemihl*, escrita y publicada por Adelbert von Chamisso en 1814, quien se inspiró en la noción, acuñada por Lavater, de la sombra proyectada como evidencia principal de la vida psíquica, esto es, del alma de un individuo. Schlemihl vende su sombra al diablo sin darse cuenta de que, al perderla, pierde también su lugar en este mundo.[44] El típico contraste del motivo de la duplicación de dos sujetos, el primero con atributos humanos y el segundo que trasciende las barreras epistemológicas y físicas del yo, reaparece en dos novelas de Theodor Storm, *Aquis submersus* (1876) y *Ein Doppelgänger* (1886). En ambas, se suman al cuestionamiento de la subjetividad "ilustrada" referencias muy evidentes al problema de la memoria. En *Aquis submersus*, esto se manifiesta mediante la conciencia de que toda felicidad humana es finita y está sujeta al paso del tiempo, combinada con la idea de que esas consecuencias destructivas del tiempo pueden ser superadas gracias a la memoria. Sin embargo, en última instancia las estrategias conmemorativas fracasan. Textos, retratos, pinturas, evocaciones de la tradición popular, todos esos instrumentos terminan siendo ineficaces y el intento de conmemorar aparece fútil. La única forma en que el pasado se hace presente es por medio del doble y la repetición.[45]

43 Véase Andrew J. Webber, *op. cit.*, cap. 1.
44 Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, Nürnberg, Johan Leonard Schrag, 1814. Respecto de las relaciones entre Chamisso y Lavater, véanse John L. Plews, "'Aus dem Gesicht verloren': Lavater's Physiognomical Shade and the Coming-Out Story of Chamisso's Peter Schlemihl", en *seminar*, vol. 40, No. 4, noviembre de 2004, pp. 327-348, y Damir Smiljanic, "Okkasionelle Identität. Überlegungen zur Philosophie des Schattens", en *Synthesis Philosophica*, No. 51, 2011, pp. 59-66. Stocihita, *op.cit.*, capítulo 5.
45 Véase John Pizer, "Guilt, Memory and the Motif of the Double in Storm's 'Aquis submersus' and 'Ein Doppelgänger'", *German Quarterly*, vol. 65, No. 2, primavera de 1992, pp. 177 y ss. También Walter Brecht, "Storm und die Geschichte", *Deutsche*

El *Doppelgänger* y, en particular, la ya citada novela de Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihl*, volvieron a llamar la atención de artistas e intelectuales europeos a comienzos del siglo XX. Acerca de la difusión y el interés permanente que suscitaba la extraña novela, piénsese que en 1915 se había publicado una edición de la obra ilustrada por Ernst Ludwig Kirchner y que, en 1918, la casa Wolf de Leipzig sacó a luz el mismo libro, con una bellísima tapa donde aparecía la silueta-sombra del protagonista.[46] En 1919, Sigmund Freud citó cuatro veces la historia de von Chamisso para fundamentar su concepto de lo siniestro, *das Unheimliche*.[47] En su texto, el austríaco identifica lo siniestro con una sensación de rechazo e incomodidad que, sin embargo, no procede de incertidumbres intelectuales o cognitivas. Cita luego la definición de Schelling, para quien lo siniestro es "lo que tendría que haber permanecido en secreto pero emerge". En su formulación en alemán, el concepto instala una ambigüedad que es inherente a lo aludido. Si el *Doppelgänger* es el prototipo de lo "*Unheimliche*", es porque se trata de la presencia original del "*Heim*", el "hogar", y personifica una división de la subjetividad que le es constitutiva. No es solamente un fantasma, sino que además persiste en su lugar como parte de lo real, de manera que es difícil distinguir entre el existente y su doble. A la vez, la duplicación indica una carencia del sujeto que debe ser resuelta.

Por su parte, Otto Rank, a quien Freud cita en su texto, había destacado ya una contradicción entre los "dobles" originales y los *Doppelgänger* posteriores. En el encuentro de Goethe consigo mismo en *Poesía y Verdad*, por ejemplo, el doble es un espíritu benévolo y protector, un complemento

Vierteljahrsschrift, No. 3, 1925, pp. 444-462. Para Adorno, el hecho de que los protagonistas sean dobles indica la pérdida de una experiencia genuina y distinta en el mundo moderno, que ha llevado a la posibilidad de un intercambio virtual entre los individuos y a una pérdida consecuente de la memoria. T. W. Adorno, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980, pp. 54-55.

46 Simmons ha lanzado la hipótesis de que Kirchner pudo haber extraído sus ideas plásticas para la ilustración del libro de Chamisso del conocimiento de máscaras producidas por los Kwakiutl en la Columbia Británica y conservadas en el Museo Etnográfico de Berlín. Esas máscaras tienen una estructura doble, cuya parte interior es casi mimética, pero está recubierta por una coraza que se abre por el medio y genera dos siluetas simétricas de la cara. Sherwin Simmons, "Split-Identity in Ernst Ludwig Kirchner's Woodcut Cycle *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 70, No. 3, 2007, pp. 409-432.

47 Sigmund Freud, "The 'Uncanny'", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XVII (1917-1919): *An Infantile Neurosis and Other Works*, pp. 217-256; "Das Unheimliche," *Gesammelte Werke*, vol. 12, Londres, Imago, 1947, pp. 229-268.

narcisista de los deseos del yo. Luego, en su reformulación como *Doppelgänger*, se trata de un suplemento que no completa al sujeto, sino que manifiesta su carencia, y es allí donde surge lo siniestro, pues tanto la ausencia de autoimagen cuanto su representación genera temor.[48] Es a partir de estas ideas que la teoría psicoanalítica posterior consideró a la sombra como "el lado desconocido de la personalidad, que normalmente encuentra al ego, centro y representante del lado luminoso y consciente, bajo la forma de una figura oscura y siniestra del mal". La experiencia de la sombra se relaciona con la mitología y fenomenología del doble, pues "las figuras de hermanos hostiles (Osiris-Set, Balder-Loki, Abel-Caín, etc.), los antagonistas (Sigfrido-Hagen, Fausto-Mefistófeles, Jeckyll-Hyde), y las figuras de *Doppelgänger* de la poesía son proyecciones de la interdependencia entre opuestos que vincula al yo con la sombra". Esta permanece así asociada al doble y al desarrollo de la conciencia.[49]

Volvamos al campo de las representaciones visuales. En el siglo XIX, los artistas utilizaron conscientemente los vaivenes entre silueta propiamente dicha, sombra proyectada y cuerpos oscuros para dar cuenta de la irrupción de amenazas, destinos y prefiguraciones ominosas en las escenas del drama humano. En un aguafuerte de los *Desastres* ("No saben el camino"), así como en una pintura que representa una escena de masacre y fusilamiento, hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires,[50] Goya utilizó la silueta para aludir a la oscuridad y confusión de los castigados por la guerra o simplemente a su desesperación (véase en el cuadro la figura con los brazos alzados en el tope del paisaje y delimitada contra el cielo). Podría sostenerse incluso la hipótesis de que Goya haya especulado, sobre todo en los *Desastres*, con la idea de representar cuerpos a mitad de camino entre las siluetas en sentido propio y volúmenes sólidos cubiertos por ropajes oscuros, como si se tratara de bultos sombríos en movimiento. No

48 Rank ilustra el punto con una cita del *Doble* de Dostoievsky, cuando Golyadkin afirma: "Él es otra persona, su Excelencia, y también yo soy otra persona". O. Rank, "Der Doppelgänger", en *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*, Internationale psychoanalitische Bibliothek, No. 4, Leipzig/Viena, 1919, pp. 297 y ss.

49 E. Neumann, *Depth Psychology and a New Ethic*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1969; la traducción es nuestra. Para Jung, la sombra es todo el inconsciente. Véase Patrick McNamara, "Memory, Double, Shadow, and Evil", *Journal of Analytical Psychology*, No. 39, 1994, pp. 233-251.

50 Enrique Lafuente Ferrari, *Goya. Gravures et lithographies*, París, Arts et métiersgraphiques, 1961, p. 155. *Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, MNBA, 2010, p. 304.

cabe duda de que una forma acabada e inequívoca de ese género del dibujo fue utilizada por Goya para representar al diablo como un macho cabrío en el *Aquelarre* de las pinturas negras y como un murciélago en el "Si amanece; nos vamos", de los *Caprichos*.[51] Parecería entonces que existe en estas obras una asociación entre el contorno de sombra extrema y la presencia terrorífica de lo demoníaco.

Las fantasmagorías de Goya encontraron, un siglo más tarde, un eco amplificado en las obras del movimiento Dadá y del surrealismo, especialmente en la producción pictórica o en el grabado de Max Ernst. El alemán buscó representar en una forma exasperada, insólita, cáustica, las experiencias propias de la Primera Guerra Mundial. En 1918, pintó un cuadro titulado *Aquis submersus* con el que, no solo evocó el libro de Theodor Storm e ilustró su idea principal, sino que, según Elizabeth Legge, simbolizó en términos freudianos su regreso a la vida después del conflicto: "su transformación de soldado de la madre patria en artista en busca de la mitología edípica".[52] La figura del padre, en la novela, cuya distracción amorosa facilitó la muerte del hijo, ahogado en una laguna, es un maniquí, casi una silueta gris con pocos detalles que sugieren la androginia. Su sombra se proyecta en paralelo con otra sombra negra sin objeto que la proyecte. Se trata, por lo tanto, de una silueta pura. La ausencia de ese cuerpo es un factor de desasosiego que se agrega a otras perturbaciones emergentes del cuadro. En lugar del niño que cae al estanque, una bañista se zambulle en una piscina donde el reflejo de un reloj se convierte en luna llena. La tragedia de la novela *Aquis submersus* aparecería como una prefiguración de la matanza de jóvenes, condenados por sus padres cuando los enviaron distraídamente a combatir en las trincheras. El tratamiento irónico o caricaturesco que de aquella historia hizo Max Ernst exaspera ese simbolismo de anticipación.[53] Siluetas íntegras e idénticas, aunque no negras sino de colores, utilizó nuestro artista en un *collage* de 1920 que se

51 *El aquelarre*, 1820-1823, pintura mural pasada a lienzo, 140 x 438 cm, Museo del Prado, Madrid, y Enrique Lafuente Ferrari, *op. cit.*, p. 71. Ya en 1604, Jacques de Gheyn había dibujado una escena de tres brujas buscando un tesoro escondido (pluma y tinta, 28 x 40,8 cm, Oxford, Ashmolean Museum) en la que las sombras cargan con el peso emotivo de la representación, en Stoichita, *Breve historia de la sombra*, *op. cit.*, pp. 137-138.

52 Elizabeth M. Legge, *Max Ernst. The Psychoanalytic Sources*, Londres/Ann Arbor, MI, UNI Research Press, 1989, p. 35.

53 William A. Camfield, *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism*, Munich, Prestel, 1993, pp. 60-61; Silke Margarete Giersch, *Das Frühwerk von Max Ernst (1906/7-1919). "Max Ernst vor der Collage"*, Berlín, febrero de 1998, pp. 79-80.

llama *Masacre de los Inocentes*. Ellas son representaciones de los martirizados quienes, presa del espanto, huyen del monstruo mitad animal, mitad máquina, que los ataca desde el aire. La escena transcurre en un paisaje derivado de una vista aérea y recorrido por imágenes que nos sugieren vías de ferrocarril en perspectiva aunque son, en realidad, fotos de fachadas de edificios monumentales usadas por Ernst en su *collage*. En la antigua masacre cristiana del título reverbera, por cierto, la moderna acaecida en la guerra mundial.[54] Mediante la vieja fórmula despunta la nueva que estamos tratando de definir en este capítulo. Entre 1919 y 1922, el cine expresionista de Robert Wiene y Friedrich Murnau llevó a cabo una suerte de apoteosis de la sombra como signo de la amenaza siniestra en las películas *El gabinete del doctor Caligaris* y *Nosferatu*. En 1919, en una pirueta estilística semejante a la de la autonomía y multiplicación de las siluetas, Karl Kraus coronó las lamentaciones de la "última noche", epílogo de su obra teatral irrepresentable, *Los últimos días de la humanidad*, con una intervención de las máscaras de gas que toman la palabra:

> Máscara de gas, femenina (acercándose a un soldado recién muerto que ha exclamado "Muero, ¡seguramente que no por el Emperador!"):
> Veo bien que aquí cayó un hombre según la voluntad de Dios. / También tiene un deber suyo que cumplir aquí para con nosotros. / En esta época grave no hay tiempo que perder. / La vestimenta no es el hombre y tampoco es la mujer. / En la necesidad, en la muerte y en el barro existen los mismos derechos. / Donde no hay sexo, todo redunda en honor para él.
> Máscara masculina:
> ¡Solo que tu cara / se acostumbra a la mía! / ¡No te conozco, / tú, máscara, tú, hermosa! // Cubiertos de gris, / cumpliendo el deber, / no podemos mirarnos, / no nos conocemos. // Solo vale para nosotros una cosa, / aquí vale luchar, / gira sobre nosotros la venganza / con humos venenosos. // El cielo escupe llamaradas, / que silban en la sangre. / Por eso, vámonos juntos / de este reducto.
> Máscara femenina:
> Rostro y sexo / prohíbe el deber. / No tenemos derecho / al sexo ni al rostro. // La vida comete un delito / entre cadáveres y larvas - / ¡suena para mí esta noche / como si hubiera cornos y arpas!

54 William A. Camfield, *op. cit.*, pp. 92-99; Ludger Derenthal, "Dada, die Toten und die Überlebenden des Ersten Weltkriegs", en *Zeitenblicke*, vol. 3, No. 1, 2004, pp. 1-30, especialmente pp. 18-19. Disponible en línea: <www.zeitenblicke.de/2004/01/derenthal/Derenthal.pdf>, consultado el 6 de febrero de 2013.

Ambas, tomadas del brazo:

No tenemos derecho / al sexo ni al rostro. / Rostro y sexo / prohíbe el deber.[55]

Las asociaciones del último parágrafo nos permiten comenzar a precisar la nueva fórmula de representación de las masacres contemporáneas. Siluetas, máscaras, réplicas, fantasmas, sombras son todas formas del *Doppelgänger*. Proponemos los términos "multiplicación del *Doppelgänger*" para denominar la fórmula buscada. Permítasenos armar una secuencia de ejemplos que sustentan la idea. Pero digamos desde ahora que, si esa fórmula es quizá la principal de nuestros tiempos, no es la única en absoluto. Según ya dijimos, el sufrimiento animal como metáfora del sufrimiento humano tiene un peso indudable en los intentos actuales de representar las nuevas masacres. Volvemos también, una y otra vez, a las fórmulas anteriores. No obstante, creemos que la multiplicación del *Doppelgänger* tiende a dominar el campo del significado y de las matrices estéticas que se relacionan con la representación de los traumas históricos de nuestro tiempo.

Hemos tratado de evitar los actos de guerra, las batallas, los combates, en la medida en que la disparidad de medios entre los contendientes, por amplia que sea, no puede compararse con el abismo que separa a los perpetradores y a las víctimas de masacres. Sin embargo, en algún caso aislado, desde las contiendas entre griegos hasta el enfrentamiento civil en Irlanda, reconocimos la posibilidad de que un combate se deslizara hacia una matanza incomprensible, sobre todo después de la rendición de alguno de los bandos en pugna. Pero hay algunos actos específicos de guerra, como la lucha con gas en los campos de la Primera Guerra Mundial, los bombardeos de Londres, Coventry y Dresde en la Europa de la Segunda Guerra Mundial y, por supuesto, el lanzamiento de las únicas bombas atómicas que destruyeron poblaciones civiles en Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945, que han sido masacres sin duda en los términos de nuestra propia definición (ver Apéndice I). A pesar de lo macabro y hasta inmoral que pueda ser referirse a los documentos visuales de Hiroshima como hechos "interesantes" para nuestras hipótesis, la huella de seres humanos como sombras sobre las paredes, que dejó la volatilización de sus cuerpos por la bomba, contribuyó como pocas experiencias a la difusión de la idea de que una

55 Karl Kraus, *Die Letzten Tage der Menschheit, Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, Munich, Kösel-Verlag, 1957, pp. 731-733.

silueta pudiera significar la destrucción de un individuo en el marco de una masacre casi inconmensurable. En tal sentido, por espantoso que parezca, las sombras en las fotos que tomaron Yoshito Matsushige el mismo día de la explosión en Hiroshima[56] y, poco después, en septiembre de 1945, Eiichi Matsumoto en Nagasaki,[57] han sido el modelo de varias obras de arte realizadas *a posteriori* por sobrevivientes.[58] Ogawa Sagami, hombre de 28 años al estallar la bomba en Hiroshima, pintó, a sus 57 años, una témpera en la que se ven los cadáveres de las víctimas en forma de siluetas rojas dentro de un carro de transporte. El pintor Rikuo Fukamachi, un adolescente de 13 años en agosto del '45, realizó el dibujo de un muchacho reducido a una silueta, cuyos bordes aparecen iluminados por el resplandor de la explosión: de ese contorno se desprenden rayos oscuros, en el sentido de la onda expansiva, que sugieren la proyección de la sombra de la figura sobre el plano de la hoja.[59]

A todo esto, el artista polaco Józef Szajna, un sobreviviente del campo de concentración de Buchenwald, compuso ya en 1944, con tinta litográfica, una escena del momento de la llamada en el *Lager* donde los prisioneros no son sino un conjunto de máscaras y rayas espectrales.[60] A partir de entonces, Szajna nunca dejó de ensayar el uso de las formas que dan nombre a este capítulo, sombras, máscaras, siluetas, para representar el exterminio masivo y transmitir las vivencias sufridas por él y sus compañeros de internación. En 1970, expuso *Escenas de reminiscencia* en la Bienal de Venecia, una instalación armada con caballetes y bambalinas que despliegan siluetas llenas, vacías, negras o pintadas a rayas como el uniforme del campo.[61] De 1978 es un acrílico, *Sombras II*, en el que a la secuencia de pequeños rectángulos y contornos de cabezas que cubren toda la superficie de la obra se superpone una gran silueta negra como si se tratara de un retrato pintado con ese extraño paisaje de fondo. En el final de la década del '90, Szajna concibió varias instalaciones para agregar al Memorial de Buchenwald, en las que siluetas recortadas en cartón y madera, de diferentes tamaños, componen una suerte de multitud. Las siluetas pueden ser

56 Hiroshima, Museo de la Paz.
57 Tokio, Museo Metropolitano de Fotografía.
58 Existe también un film realizado por militares norteamericanos, entre marzo y abril de 1946, donde se registran esas y otras "sombras" dejadas por el estallido de la bomba en Hiroshima. Se lo puede ver en <http://youtu.be/sHF5y-ll2jw>, consultado el 7 de febrero de 2013.
59 Hiroshima, Museo de la Paz.
60 Oświęcim, Staatliches Museum Auschwitz.
61 Hoy en el Memorial de Buchenwald.

plenas, estar cubiertas por pequeñas fotografías de prisioneros, sus cabezas envueltas en trapos, o ser también retratos de un solo individuo, de frente o de perfil.[62] Por otra parte, parece posible pensar que, en su actividad de escenógrafo desde 1953 en adelante, el empleo obsesivo de escaleras, contraluces, telas recortadas, monstruos híbridos, redes, es un eco de las composiciones dadaístas y surrealistas de Max Ernst.[63]

El artista francés Christian Boltanski desarrolló dos líneas de trabajo que se relacionan con nuestra multiplicación del *Doppelgänger*: las secuencias de retratos y los teatros de sombras. En el primer caso, las fotos pueden ser de víctimas del Holocausto (*Altar de la escuela Chases*, 1986-1987; *La fiesta de Purim*, 1989) o bien de personas vivas o muertas pero no ligadas al genocidio (*Los 62 miembros del Club de Mickey Mouse en 1955*, 1972; *El almacén*, 1988; *174 suizos muertos*, 1990). Van Alphen entiende que, en ambos casos, de modo transparente en el primero, de modo elíptico en el segundo, la *Shoah* está presente porque tanto las primeras como las segundas series coinciden en la transformación de sujetos en objetos, en la atmósfera fúnebre y en la normalidad perturbadora de la muerte que transmiten.[64] Producen así lo que, según vimos en el capítulo 1, Van Alphen llamó el "efecto Holocausto". Boltanski ha dicho al respecto:

> Antes, yo hacía obras con judíos muertos, pero "muerto" y "judío" van demasiado bien juntos. No hay nada más normal que un suizo. No hay ninguna razón para que ellos mueran, por eso son más atemorizantes. Son nosotros.[65]

En los teatros mágicos, Boltanski ha usado objetos de latón fabricados por él mismo y colgados de un armazón metálico, por ejemplo, en *Teatro de sombras* de 1984 y *Lecciones de la oscuridad* de 1988. Los cuerpos, fijos o móviles, proyectan sombras terroríficas sobre las paredes circundantes que alegorizan el asesinato masivo de los judíos europeos. En algunos casos, la iluminación con velas hace que las siluetas vibren y parezcan dotadas de una vida siniestra. La movilidad permite que "los sujetos (figuras) no se

62 Ingrid Scheurmann, "Puppe, Maske und Fragment. Josef Szajnas Menschenbild", en Ingrid Scheurmann y Volkhard Knigge (eds.), *Josef Szajna. Kunst und Theater*, Goettingen, Wallstein, 2002, pp. 54-75.

63 Josef Szajna, "Organisches Theater", en Scheurmann y Knigge, *op. cit.*, pp. 132-189.

64 Ernst van Alphen, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1997, pp. 103-109.

65 Cit. en *ibid.*, p. 106.

transformen en objetos, sino que ocurra una interacción entre dos sujetos", el muerto aludido y el observador.[66] Además, "las figuras de la muerte y de los muertos están presentes en una correspondencia inmediata con sus proyecciones vivas".[67] Lo que, en primera instancia, podría verse a la manera de un juego pueril se ha transformado en una visión siniestra.

El nuevo Museo Judío de Berlín, construido por Daniel Libeskind entre 1992 y 1999, se asienta sobre una planta en forma de estrella de David desarticulada. Al ascender a los pisos donde se exhibe la colección permanente, es posible descansar o atravesar varios espacios vacíos, que simbolizan la ausencia de los judíos en la vida y en la cultura alemanas posteriores a 1945. Para uno de tales "vacíos de la memoria", correspondiente a un tragaluz, el artista israelí Menashe Kadishman realizó en 1997 una instalación llamada *Hojas caídas* (o *muertas*, pues la palabra hebrea *shalekhet* tiene esos dos significados). El artista ha cubierto el piso con más de 10 000 máscaras metálicas de diferentes tamaños y con sus bocas abiertas de diversas maneras. Los visitantes están autorizados a caminar sobre el campo de máscaras. Cuando lo hacen, el ambiente se puebla de sonidos que recuerdan los ayes de las víctimas.

La Alemania reunificada decidió ahondar su revisión del pasado nazi y de la responsabilidad del pueblo alemán en el genocidio. Erigió en consecuencia un Memorial a los judíos asesinados de Europa en el corazón de Berlín, nueva capital de la república. Concebido por el arquitecto Peter Eisenman y el ingeniero Happold, abierto al público en mayo de 2005, el monumento ocupa dos hectáreas, cubiertas por unos 2700 paralelepípedos de concreto de igual base y alturas diferentes que oscilan entre los veinte centímetros y los 4,80 metros de altura a la vez que forman una cuadrícula regular de calles angostas. Si bien la descripción es sencilla, resulta muy complejo el análisis de lo que en verdad sucede en el lugar cuando uno se introduce en el laberinto. A medida que las alturas de los volúmenes de hormigón aumentan, sin grados ni escandidos perceptibles, nos percatamos de que muchas de las estelas están fuera de escuadra y se inclinan hacia nosotros o bien se apartan según sea la dirección en la que nos aproximamos o miramos cada una de ellas. Se hace evidente la alusión a un cementerio judío parecido al de Praga o a los que existieron en tantos *shtetl* de Polonia y Ucrania, destruidos y profanados por los nazis. El piso del conjunto es irregular y ondulado. Debemos prestar atención a no caernos al caminar. Este factor ahonda la sensación de precariedad e inestabilidad que nos pro-

66 *Ibid.*, p. 173.

67 *Ibid.*, p. 175.

duce el sitio a pesar de la materia contundente de los bloques. Además, vemos cruzar los cuerpos de otros visitantes por entre las calles y el movimiento nos parece rápido porque los espacios entre los paralelepípedos apenas duplican el ancho de un ser humano adulto. Si los paseantes corren, tal cual suele suceder cuando se trata de niños y adolescentes que visitan el sitio y a veces juegan o ríen, entonces el efecto de que ha pasado fugazmente la vida, igual que un recuerdo, una silueta sin espesor, una sombra, una carcajada diluida en la memoria, nos paraliza un momento y luego nos lanza otra vez a buscar, a identificar, sin éxito, las personas cuyos cuerpos hemos visto pasar entre las estelas desnudas, lisas, sin inscripciones, frías. Si se sale de la necrópolis abstracta y vacía de cadáveres por el sureste, es posible volver la cabeza y descubrir el juego cubista de las formas, prolijas, solo unas pocas desviadas del eje de gravedad, con sus caras iluminadas, a media luz y en sombra. Creemos estar frente a una ciudad en la que el tiempo se detuvo, los seres humanos han partido o desaparecido, sin dejar huellas de sus movimientos libres, espontáneos, irregulares, ni siquiera un objeto abandonado, roto, que proyecte una sombra, determine un punto en el que nuestros ojos se detengan o podamos decir que allí hubo hombres. Lejos de la Puerta de Brandeburgo, en la estación ferroviaria de Grunewald, otro monumento recuerda que los trenes hacia los guetos, campos de deportación y exterminio, partieron del *Andén 17* desde el otoño de 1941 en adelante. Dentro del muro liso de contención del talud, Karol Broniatowski excavó en 1991 siete improntas de cuerpos humanos que bien podríamos llamar siluetas tridimensionales. Aunque perteneciente al ámbito de la pintura y no al del memorial urbano, recordemos que ya a mediados del siglo xx el artista ruso Felix Lembersky había recurrido a la sombra y la silueta para retratar a las víctimas y perpetradores de la masacre de Babi Yar.[68]

En 2000, el artista británico Antony Gormley realizó en Oslo un monumento a los judíos noruegos deportados a Auschwitz entre 1942 y 1943. Se trata de un conjunto de ocho sillas de hierro, vacías y sin asiento, que representan paradójicamente a las personas ausentes. Según el testimonio del propio artista: "El Holocausto no se puede representar. Quiero construir un lugar para el recuerdo, un puente entre los vivos y los muertos, para evitar que estos hechos y sus consecuencias se pierdan".[69] Lo interesante

68 *Sin título*, 1944-1952, óleo sobre tela, 97,5 x 135 cm, colección privada, Boston. Véase *Faces of Babi Yar in Felix Lembersky's Art. Presence and Absence*, Brandeis University, 2011.

69 Véase <http://www.hlsenteret.no/gormley/english.html>, consultado el 25 de febrero de 2014.

para nuestro abordaje es que Gormley desarrolló una forma de figuración de esos vivos y muertos que bien podría considerarse un conjunto de variaciones sobre el tema de la silueta y su multiplicación. Como ejemplos de ello mencionemos *Consumption*, de 1982 (una silueta explícita recortada sobre un fondo de ladrillos), la serie *Quantum Cloud*, de 1998 (cuerpos humanos construidos con varillas que flotan en el vacío), *Transport*, de 2010 (una figura semejante a las de la *Nube* que pende de una bóveda de crucería), y sobre todo su instalación *Critical Mass* (2010), en el De la Warr Pavillion de Bexhill on Sea (East Sussex), que despliega sobre un muelle sesenta siluetas escultóricas del cuerpo del propio artista, hechas en hierro. Acerca de éstas, el catálogo de la muestra sostiene: "La primera impresión es la de una suerte de trauma, quizás un acto de violencia, perpetrado contra las masas, como un acto terrorista o un genocidio (la obra había sido proyectada originalmente para una estación de ferrocarril en Austria, de modo que conscientemente se vinculaba con las víctimas del Holocausto judío). También hay referencias al hecho de que la mayoría de nosotros, en el mundo occidental, coexistimos con matrices urbanas bien construidas, donde los espacios entre nosotros son tan significativos como las paredes que nos contienen".[70] La coda de esta cita nos remite a las obras de Gormley del proyecto *Fields* (*American, Asian, Amazonian, For the British Isles, European Fields*) de los años 1991-2004, decenas de miles de muñecos antropomorfos de terracota, de ojos desmesurados y aspecto fantasmal, que se apiñan en las salas de un museo.

No solo el genocidio de los judíos europeos ha desembocado en ese uso tan extendido de situaciones y objetos asociados con el *Doppelgänger*. Aun cuando el ejemplo de la masacre camboyana que sigue parece alejado de la tradición occidental, creemos junto a Bauman que el fenómeno del genocidio contemporáneo pertenece de lleno a ese horizonte de civilización.[71] En el museo camboyano de Tuol Sleng, en Phnom Penh, fotografías y restos humanos forman siluetas cuando son vistos en conjunto y desde una distancia suficiente para tener idea del todo. Por otra parte, en abril de 2013 Soko Phay-Vakalis y Pierre Bayard organizaron en la Universidad de Columbia una exposición titulada *Camboya: el taller de la memoria*. Dos obras, *S21* de Both Sonrin y *Pineapple Eyes* de Bor Hak, se enmarcan

70 Disponible en línea: <http://www.dlwp.com/event/antony-gormley-critical-mass>, consultado el 25 de febrero de 2014.

71 Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.

evidentemente en la fórmula que proponemos.[72] Se reproducirían aquí las características de lo que Van Alphen ha llamado el "efecto Holocausto" y aplicado a la explicación de las series de fotografías reunidas por Boltanski. Tras recorrer el campamento de Chatila inmediatamente después de la masacre de palestinos, perpetrada en septiembre de 1982, Jean Génet declaró que, "cuando se mira de cerca al cadáver, ocurre un fenómeno extraño: la ausencia de vida en ese cuerpo se corresponde con una ausencia total del cuerpo o, más bien, con su continuo alejarse." Ante la multiplicación de muertos insepultos, Génet creía que su mente no podría "liberarse de esa visión invisible".[73]

Respecto del genocidio ruandés, en 1994, el fotógrafo Gilles Peress realizó tomas *in situ* de las víctimas. En una de las imágenes, la volatilización de buena parte del cuerpo de una persona asesinada ha dejado una huella en el suelo que remite a la idea de silueta, así como lo hace la visión de un cadáver amortajado y comprimido sobre el piso.

Los ejemplos más recientes los tomamos de cuatro *comics*. En 2003, Joe Kubert publicó el libro de historietas *Yossel*: la obra narra acontecimientos imaginarios que podrían haber tenido lugar en el gueto de Varsovia. Cuando la familia de Yossel es deportada a Auschwitz, el muchacho ve a los suyos a través de una ventana y solo ve siluetas: "No pude distinguir a mi familia de las otras. Parecían manchas grises, parte de una masa en movimiento, indiscernibles, ya no más individuos".[74] Es igualmente significativa la escena en que los *Sonderkommando* comienzan a remover de la cámara de gas cuerpos sin vida de hombres y mujeres: los cadáveres aparecen amontonados, es imposible observar sus rasgos, solo los contornos de sus figuras están claramente dibujados, mientras que quienes estaban obligados a retirarlos del lugar, en cambio, se representan con mayor detalle. En 2004, Pascal Croci publicó *Auschwitz* donde, amén de citarse la famosa foto de Alex y otras imágenes tomadas por los liberadores británicos de Bergen-Belsen, los humos del *Lager* del título trazan contornos sombreados de cuerpos en el cielo.[75] En *Medz Yeghern* (*Gran catástrofe*, 2009), obra de Paolo Cossi sobre el genocidio armenio, víctimas y perpetradores son dibujados como siluetas negras en un buen número de cuadros referidos estrictamente a los momentos de la matanza.[76] Jean-Philippe Stassen publicó en 2009 la historieta *Déogratias* acerca del genocidio ruandés: los cuerpos sin vida de las víctimas son siluetas atacadas por perros carroñeros que simbolizan a los asesinos.[77]

72 Disponible en línea: <http://seasonofcambodia.org/event/exhibition-works-by-vann-nath-and-sera/>, consultado el 6 de mayo de 2013.

73 Jean Génet, *op. cit.*, pp. 5-6. Agradecemos esta referencia al artista Kamal Boullata.

74 Joe Kubert, *Yossel. April 19.1943*, Nueva York, DC Comics, 2003.

75 Pascal Croci, *Auschwitz*, París, Emmanuel Proust, collection Atmosphères, 2000, p. 46.

Regresemos a nuestro punto de partida en América Latina. En 1999, el cineasta argentino Marco Bechis presentó su film *Garage Olimpo*. Este título se refiere a uno de los centros clandestinos de detención y tormentos de la última dictadura. La protagonista principal de la historia, una joven víctima, es arrojada al océano desde un avión militar al final de la película. En la secuencia, ya no se ve su cuerpo, sino una sombra que apenas se mueve.[78] Años después, en 2008, el fotógrafo argentino Gustavo Germano presentó en Barcelona un proyecto llamado *Ausencias*. Germano partió de viejas fotos de familias argentinas en las que uno de los personajes habría de convertirse en un desaparecido después de 1976. Junto con esas tomas, el artista ha ubicado otras, obtenidas por él en la actualidad, donde se ve el lugar de la foto primera y los sobrevivientes en las mismas posturas y actitudes del pasado. Las víctimas han desaparecido de la imagen, como desaparecieron en su momento de la vida sin dejar huellas. En su sitio hay solo un vacío, que se hace más intenso a partir de la duplicación de las fotografías entre el antes y el ahora. Por su parte, la colombiana Erika Diettes realizó una muestra e instalación titulada *Sudarios* en varios lugares de Sudamérica entre 2010 y 2012. Mujeres testigos de asesinatos y masacres

76 Paolo Cossi, *Medz Yeghern. Le Grand Mal*, París/Bruselas, Dargaud, 2009, pp. 20, 38 y 65. En su análisis del film *Ararat*, dirigido por Atom Egoyan y estrenado en 2002, Lior Zylberman descubre la existencia de una concatenación de recuerdos y otras imágenes de la memoria cuyos contenidos se disipan y se tornan más y más imprecisos a medida que el tiempo nos aleja de los hechos. Quizás esta deriva sea comparable a la transformación de personas visibles e identificables en siluetas plenas o vacías. Lior Zylberman, *Imagen, memoria, imaginación. Mundos sociales en el cine de Atom Egoyan*, Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013, p. 282. Agradecemos a Lior el que nos haya permitido acceder a su texto aún inédito.

77 Jean-Philippe Stassen, *Deogratias, A Tale of Rwanda*, Nueva York, First Second Books, 2006, p. 75.

78 Un libro reciente destaca el hecho de que *Garage Olimpo* se estrenó en la Argentina después de un paréntesis de más de un lustro durante el que el cine nacional había abandonado el tema de los desaparecidos. Precisamente *Garage Olimpo* implicó la superación de lo testimonial y el ingreso del relato en el género épico. Véase Constanza Burucúa, *Confronting the 'Dirty War' in Argentine Cinema, 1983-1993: Memory and Gender in Historical Representations*, Londres, Tamesis, 2009, pp. 4-5.

en poblaciones atacadas por la violencia de grupos armados son retratadas en el momento en que narran sus experiencias. Diettes imprime luego esas tomas en grandes telas semitransparentes, que ella cuelga, superpuestas a cierta distancia, en lo alto de las naves de iglesias o en claustros de conventos. Las imágenes de las caras dolientes se dejan ver unas sobre otras de manera fantasmal, lo que permite "una conmemoración de la vida" a la vez que "la apertura de un espacio de duelo para el sobreviviente sin olvidar al difunto".[79] El artista argentino Diego Cirulli produjo una obra comparable, titulada *21 105*, a partir de retratos de mujeres que dieron a luz en la ESMA. Los lienzos traslúcidos sobre los cuales se habían trazado esos rostros fueron colgados en los meses de junio y julio de 2012, en el Centro Cultural Haroldo Conti, ubicado en el mismo predio donde aquellas víctimas habían sufrido su cautiverio.[80]

En Chile, el arquitecto Miguel Lawner, detenido pocos días después del golpe de estado contra Salvador Allende en septiembre de 1973 y enviado enseguida a varios centros de detención (Isla Dawson, Ritoque y Tres Álamos), dibujó *in situ* las escenas de abuso y tormento de que fue testigo. En al menos tres de estas obras, Lawner opta por la silueta para representar el dolor y la ausencia.[81] Finalmente, casi al término de *Nostalgia de la luz*, una película de Patricio Guzmán estrenada en 2010, la cámara recorre incontables fotografías de desaparecidos chilenos, bañadas por la luz tenue del sol y las sombras de hojas y ramas movidas por el viento.[82] La multiplicación de esas imágenes crea un conjunto de siluetas, semejante a los que hemos ya descripto con detalle en las páginas anteriores. El film pone en paralelo la exploración del pasado del universo por parte de los astrónomos y las indagaciones acerca del pasado y la memoria del Chile dictatorial. Las mujeres de Calama buscaron durante décadas en el desierto de Atacama los restos de sus familiares, presos políticos desaparecidos por la dictadura de Pinochet durante la llamada Caravana de la muerte de 1973. Ellas solo

79 Christian Padilla, "Sudarios", en Erika Diettes, *Sudarios*, Bogotá, Líneas digitales, 2012, s/p.

80 Cirulli exploró también el uso de siluetas en su conjunto "Sombras", que incluye la intervención de un Vermeer y una silueta. Véase <http://artebus.com.ar/artistas/obras.php?artID=32&lang=ES>, consultado el 26 de julio de 2013.

81 Miguel Lawner, *Isla Dawson, Ritoque, Tres Alamos... La vida a pesar de todo*, LOM ediciones, 2003. Se trata de "Nada puede separarnos", hecha el 17 de agosto de 1974, p. 78; "A una niña que se sentía muy sola", septiembre de 1974, p. 79; "Perros con uniforme", febrero de 1975, p. 85.

82 Agradecemos a Mariano Bonialian el que haya traído esta obra a nuestra atención.

encontraron fragmentos de esqueletos porque, tiempo después de haber sido enterrados en ese lugar, los cuerpos fueron removidos por orden de la dictadura, con el fin de garantizar el ocultamiento de lo acaecido. La fotógrafa estadounidense Paula Allen retrató los esfuerzos de esas mujeres en el libro *Flores del desierto* donde, al menos en una ocasión, ellas aparecen como sombras reflejadas sobre el sitio de una fosa común.[83] En la película de Guzmán, Violeta Berríos promete "continuar la búsqueda mientras pueda, si hay que seguirla". Tiene "muchas preguntas que no me puedo responder". Los militares dicen haber arrojado los cuerpos al mar…

> ¿Y si los tiraron aquí entre los cerros nomás? Tal vez muchos dirán "para qué queremos huesos". Yo los quiero, y muchas mujeres los quieren. Cuando me dijeron que había una mandíbula de Mario [Arguellez], dije que no la quería. Se lo llevaron entero, yo lo quiero entero, no lo quiero en pedazos, y no de él solamente, sino que de todos. Si yo los encontrara hoy día y me dijeran "Mañana te mueres", me voy feliz. Pero no me quiero morir sin encontrarlos.

Vicky Saavedra, por su parte, relata las horas que siguieron al hallazgo de fragmentos del cuerpo de su hermano José, ejecutado de dos tiros en la cabeza. Dice solo haber tomado conciencia de que estaba muerto horas después, tras pasar una noche en vela junto a un fragmento del pie de su hermano. Lo que les está faltando a los amigos de Calama, según Lautaro Núñez, un arqueólogo que participó del hallazgo, es "enterrar a sus muertos como corresponde". Guzmán nos provee de una imagen contundente de sus exploraciones: la silueta de una de esas mujeres se recorta contra el cielo del anochecer en el desierto mientras continúa la búsqueda que nunca cesa.

83 Paula Allen, *Flores del desierto*, Santiago de Chile, Cuatro Propio, 1999, p. 14. Véase también Gervasio Sánchez, *La caravana de la muerte. Las víctimas de Pinochet*, Barcelona, Blume, 2001.

Coda

¿Para qué sirve, cuál es la aplicabilidad del largo recorrido, tan difícil de sobrellevar, que hemos propuesto en este libro? Ante todo, establecer una distancia –un *Denkraum* en términos de Warburg– entre los hechos traumáticos y quien los relata o procura explicarlos. Esa separación abre la posibilidad de enfrentarse a los horrores de la historia. No soluciona el problema de los límites de la representación pero evita el riesgo de la parálisis, del silencio y la renuncia a todo esclarecimiento. La búsqueda de fórmulas históricas que se han usado para relatar mediante palabras, imágenes o performances las masacres del presente y del pasado quizá nos permita conocer y comprender, al menos, dos cosas importantes. La primera, lo que podríamos llamar el entorno amplio y el entorno inmediato de la catástrofe, las cadenas causales que rodean a la matanza sin sentido, aun cuando el núcleo duro de esta permanezca insondable. La segunda, examinar los recursos simbólicos de los perpetradores, quienes muchas veces han construido aquellas fórmulas antes de que los partidarios de las víctimas las convirtieran en instrumentos para recordar y entender lo sucedido. Saber que se representa el conflicto social como si se tratara de una escena de caza, un martirio, un apocalipsis, o bien se piensan sus efectos como una multitud inevitable de sombras, de desapariciones, de fantasmas, pone a nuestro alcance elementos vitales para encender las alarmas, conmover la política y conjurar los peligros extremos del terror hecho sistema, el delito de lesa humanidad y el genocidio.

Existe sin embargo un peligro grave en toda esta empresa. La generalización implícita en nuestro propio concepto de fórmula puede reproducir, sin que caigamos en la cuenta de ello, la uniformidad que el perpetrador impuso a las víctimas con el objeto de transformarlas en un colectivo indiferenciado. Esta operación proporciona siempre la base sobre la cual se elevan las identidades falsas, imaginarias, perversas que los asesinos pre-

tenden convertir en fuente de legitimidad para el exterminio, no solo de un grupo de la sociedad, sino de miles de individuos concretos, creadores de miles de vidas y experiencias, tal cual lo ha señalado Timothy Snyder. El modo de impedir esa distorsión monstruosa consiste en balancear, cada vez que sea posible, el empleo de categorías globales con las búsquedas sobre las personas concretas, sus dolores y sus destinos, para volverlas sujetos liberados del mecanismo inexorable de la historia que Georg Büchner reveló y puso en boca de su Danton: "Títeres, somos movidos por los hilos de un poder desconocido; ¡nada, nada hacemos nosotros! Los más fuertes luchan con su espíritu, como en los cuentos, no se ven las manos que los mueven".[1]

En 2007, Halfdan Muurholm y Casper Erichsen dirigieron el documental *100 Years of Silence: The Germans in Namibia*. La historia del genocidio de los herero es contada a través de las experiencias de Georgina, una joven que vive hoy en Namibia: "Para mí, siempre fue una incógnita por qué soy diferente de otros herero, siempre quise saber de dónde vienen mi piel y mis ojos claros para poder entender de dónde vengo. Mi nombre es Georgina Kacheowa. Soy una herero de Namibia. Mi pueblo casi fue exterminado por los soldados colonizadores alemanes hace unos cien años. Durante este período, muchas mujeres herero fueron violadas por soldados. Soy descendiente de una de estas mujeres". Georgina tiene una hija pequeña y estudió en Sudáfrica gracias a una beca de ese país. Al final del film, tras una visita al campo de concentración de Shark Island, ella expresa su deseo de que se conozca la verdad, de que se perdone pero no se olvide, para lograr una reconciliación basada en la aceptación del sufrimiento infligido por parte de quienes lo provocaron.

Otro ejemplo a seguir tal vez sea el de las instalaciones subterráneas del Memorial a los judíos asesinados de Europa, erigido en Berlín, cuya parte abierta por encima del suelo describimos en el capítulo 5. Al contrario de la visión de las miles de estelas de hormigón sin nombres ni indicaciones que simbolizan la vastedad, la amplitud del crimen cometido sin particulares ni detalles, una visita al centro de documentación del Memorial nos impone un cambio abrupto de escala: nos encontramos allí con una colección de testimonios pequeños, pero precisos y emocionalmente arrebatadores, producidos por personas concretas. Vemos sus trazos de escritura, descubrimos sus nombres y los acentos, todos diferentes, con los que cada cual describió sus experiencias de la aniquilación. Oskar Rosenfeld,

1 Georg Büchner, *La muerte de Danton*, acto 2, escena 5.

por ejemplo, asentó en el diario que llevaba en el gueto de Lodz, el 1º de septiembre de 1942: "Ha llegado el otoño. 1º de septiembre. La relocalización de septiembre con todos sus horrores. Una historia en sí misma. No necesita particularmente ser registrada aquí. Si algo como eso fuera posible, ¿qué más habría? ¿Por qué aún la guerra? ¿Por qué aún el hambre? ¿Por qué aún el mundo?"[2]

Luego, se nos propone reconstruir la historia, el derrotero de quince familias judías de toda Europa que fueron diezmadas en el Holocausto. Contemplamos sus álbumes de fotos, sus cartas, sus filmaciones caseras, descubrimos sus caras, nos enteramos del destino de muerte o de supervivencia que tocó a cada uno de sus miembros.[3] En un recinto en penumbras donde, sobre varias pantallas, se proyectan las letras blancas del nombre de una persona, se oye al mismo tiempo una voz que narra su historia. El propósito de individualización de las víctimas converge con el gran proyecto de "dar un nombre" a cada uno de los asesinados en la *Shoah*, que el Yad Vashem inició en 1955 y transformó en base de datos accesible en la red desde 2004. Hay por ello un recinto del Memorial desde el que es posible acceder a las bases de datos de ese museo y archivo en Jerusalén.

En la foto 183 del álbum de Lilly Jacob que se encuentra en el repositorio de Yad Vashem y hemos analizado con atención en el capítulo 1, han sido identificados: 1. la niña aterrorizada que nos mira de pie, Gerti Mermelstein de Mukacevo; 2. la pequeña sentada a su lado, su hermana; 3. la mujer joven que mira de soslayo, la madre de ambas; 4. la anciana arrodillada detrás de la madre, Tauba Mermelstein, abuela de Gerti; 5. sentada junto a ella, con la mirada perdida hacia la izquierda, Laja Mermelstein-Vogel, hija de Tauba; 6. los dos niños del primer plano, Reuven y Gershon, hijos de Laja.[4] Todos ellos murieron en las cámaras de gas en Auschwitz entre mayo y junio de 1944.

Víctor Basterra era obrero de la industria gráfica argentina, sobreviviente de sus prisiones en la Escuela de Mecánica de la Armada, uno de los campos de tortura y muerte más horrorosos durante el régimen de terror impuesto por la dictadura argentina de 1976-1983. Sus carceleros lo obli-

2 El texto está originalmente escrito en alemán. Monika Richarz, "Schreiben im Angesicht des Todes. Texte aus Ghettos und Lagern, ihre Autoren, ihre Überlieferung", en *Materialien zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, Berlín, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, 2007, p. 85.

3 Ulrich Bauchmann y François Guesnet, "Bilder von Leben und Zerstörung. Schicksale jüdischer Familien 1900-1945", en *Materialien…*, *op. cit.*, pp. 94-121.

4 Agradecemos a Yad Vashem la identificación de estas personas.

garon a trabajar como fotógrafo en el laboratorio de la cárcel. En 1980, Basterra realizó varias tomas clandestinas de prisioneros "desaparecidos", con el fin de sacarlas en secreto de la Escuela y hacerlas llegar a los parientes. A la tristeza profunda de la joven Graciela Alberti, secuestrada el 17 de marzo de 1980, se contrapone tal vez la confianza que se desprende de la sonrisa leve del adolescente Fernando Brodsky, aunque sus ojeras delatan el sufrimiento. Graciela y Fernando desaparecieron para siempre. Es probable que también hayan sido lanzados vivos al mar.

Safija Kabilovic sobrevivió el genocidio perpetrado por los serbios en Srebrenica, en 1995. En 2004 era ya una mujer mayor, que todavía vivía en un campo de refugiados y aún creía posible volver a ver a uno de sus hijos: "Había ya esperado mucho tiempo hasta que finalmente recibí el certificado de defunción de mi hijo mayor, cuyo cuerpo fue encontrado en una fosa común. Sigo esperando noticias del menor, con la esperanza de que, de una forma u otra, me enteraré de que sigue vivo. Siento que quizá fue llevado a otro país y no ha podido contactarnos. Cuando apareció el cuerpo de mi hijo mayor, perdí la esperanza respecto de él. Lo supe. Fui al funeral, sé dónde descansa su cuerpo. Pero hay un dicho según el cual no se puede abandonar la esperanza hasta que lo hayas visto con tus propios ojos. Espero que Dios escuche mi deseo y que mi hijo menor esté vivo en algún lugar".[5]

5 Selma Leydesdorff, *Surviving the Bosnian Genocide. The Women of Srebrenica Speak*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2011, p. 8.

Apéndice I
Vocabulario

1. **Masacre histórica.** Son muchos los usos de la palabra *masacre* en el habla cotidiana: se la ha usado para referirse tanto al ataque de un individuo enloquecido contra un grupo de personas cuanto a una victoria deportiva abultada. El término *masacre histórica*, en cambio, señala un fenómeno diferente. Se trata del asesinato en masa de un grupo grande de personas, en general desarmadas y sin ninguna capacidad de defenderse, decidido intencionalmente por los perpetradores del hecho y concretado con medios en extremo violentos. Desde muy temprano, a partir de las guerras civiles romanas, el hecho ha sido preparado o justificado por un aparato cultural e ideológico. Respecto de las primeras apariciones del término *masacre*, puede consultarse lo ya dicho en el capítulo sobre la fórmula cinegética, pp. 49-94.

En una masacre histórica un grupo y no un individuo es responsable de la matanza, y se utilizan métodos excepcionalmente crueles. Más aun, las víctimas, vivas o muertas, son tratadas con gran desprecio, mientras que los perpetradores no enfrentan ningún peligro físico al intentar la eliminación de sus adversarios. Jacques Semelin propone algunas distinciones adicionales. El autor francés diferencia "masacres de proximidad" de "masacres a distancia" (bombardeos, etc.), "masacres bilaterales" (típicas de las guerras civiles) de las "unilaterales" (en general organizadas por el Estado contra su propio pueblo), las "masacres de gran escala" de la "pequeña masacre" y la "masacre exhibida" de la "ocultada".[1] Todo esto

1 Jacques Semelin, "Du massacre au processus génocidaire", *Revue internationale des sciences sociales*, No. 174, diciembre de 2002, pp. 483-491. Semelin también ha propuesto una definición de masacre: es "el tipo de acción destructora colectiva contra no combatientes, seguida con frecuencia por atrocidades que, en primera instancia, parecen completamente inútiles". Jacques Semelin, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et génocides*, París, Seuil, 2005, pp. 386-389.

implica que las masacres históricas, de acuerdo con nuestra definición, se diferencien de fenómenos semejantes. Así, por ejemplo, un enfrentamiento militar entre dos ejércitos implica una gran violencia y, en los casos en que se exceden los límites fijados por las convenciones reguladoras de las formas de la guerra, en diferentes momentos y lugares, puede llegar a convertirse en un hecho criminal. Compartimos incluso la definición que Leonardo da Vinci hizo de la guerra como una "locura bestialísima", pero la brutalidad extrema y la violación de todos los derechos de combatientes y no combatientes no son un resultado normal de su desarrollo. En sus formas más habituales, los muertos y los heridos cuentan con armas semejantes a las de los vencedores, es decir, medios que hacen posible algún tipo de defensa. Esto no implica en modo alguno justificar la guerra, negar su carácter horrendo o fijar una distinción moral entre quienes han muerto en el campo de batalla y quienes han sido víctimas de una masacre. Simplemente indica que los fenómenos que han causado esas muertes son de características diferentes, y que estas han tenido como consecuencia formas diferentes de representación para cada uno de ellos. Cabría hacer consideraciones semejantes respecto de las víctimas de homicidios en situaciones de robo, o de quienes han muerto como consecuencia de grandes incendios, accidentes viales o ferroviarios. Según quedará claro en el parágrafo siguiente, la asimilación de esos hechos con "genocidios", que ha aparecido con frecuencia en el debate público, nos parece por completo inaceptable. En cualquier caso, aunque las masacres históricas son difíciles de explicar, por cuanto las cadenas causales aparecen quebradas durante el hecho, este tipo de matanza tiene lugar en un tiempo y un lugar delimitados: sus condiciones y las personas responsables de su concreción son claramente identificables. La enorme disparidad entre víctimas y perpetradores, así como la magnitud de la degradación de las víctimas, señala la naturaleza horrenda de estos fenómenos.

2. **Genocidio.** La *Convención de la Organización de las Naciones Unidas para la prevención y el castigo del crimen de genocidio*, aprobada en 1948, define el término como "cualquiera de los actos mencionados a continuación, perpetrados con la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso, como tal: (a) matanza de miembros del grupo; (b) lesión grave a la integridad física o mental de los miembros del grupo; (c) sometimiento intencional del grupo a condiciones de existencia que hayan de acarrear su destrucción física, total o parcial; (d) medidas destinadas a impedir los nacimientos en el seno del grupo; (e) traslado por la fuerza de niños del grupo a otro grupo".[2] Se ha producido un largo y arduo debate entre los especialistas, que aún continúa, acerca de la definición de la ONU y sus consecuencias.[3] Dos aspectos de esta querella nos interesan aquí particularmente. En primer lugar, la exclusión de los grupos políticos de aquellos que la Convención reconoce explícitamente como los que pueden ser víctimas del crimen ("grupo nacional, étnico, racial o religioso") fue debatida durante las negociaciones previas a la redacción del texto final. Varios países temían que pudieran ser acusados de genocidio en el caso de que se incluyese a los grupos políticos y finalmente se decidió excluirlos para salir del punto muerto al que había llegado la posibilidad de un acuerdo. Posteriormente, los especialistas siguieron debatiendo el problema y algunos llegaron a proponer la inclusión de estos grupos en el análisis histórico y sociológico, aun cuando no fueran abarcados por la figura legal. En su libro *Genocide*, de 1981, Leo Kuper agregó al "asesinato genocida" la destrucción de un grupo surgida de motivaciones políticas y las masacres colectivas que no habían sido sistemáticamente preparadas por un plan previo y global. Jacques Semelin insiste en la "total erradicación de un grupo, tal como ha sido definido por quienes se embarcaron en su destrucción". En consecuencia, distingue la masacre, que tiene por objetivo la sumisión de un grupo, del genocidio, que persigue su exterminio.[4] En segundo lugar, una importante consecuencia de la definición de genocidio como un crimen de intención es que debe hallarse y probarse el propósito de destruir al grupo en cuanto tal para que un asesinato masivo sea considerado legalmente un genocidio. Aunque la distinción es comprensible, el debate se ha centrado, en este caso, en la dificultad siempre presente de encontrar pruebas de las intenciones colectivas.

Una consecuencia de estas discusiones, y del hecho de que desde la firma de la Convención el genocidio se haya transformado en el prototipo del crimen de masas, es que se han producido numerosas definiciones específicas del término y, a la vez, se ha caracterizado como tal una gran cantidad de sucesos en los que un grupo había experimentado privaciones de diverso tipo y sus miembros se consideraban bajo amenaza. Helen Fein denunció una verdadera oleada de "mal uso y abuso retórico", que llevó a

2 Disponible en línea: <www2.ohchr.org/spanish/law/genocidio.htm>, consultado el 27 de noviembre de 2012.

3 Veáse, por ejemplo, Leo Kuper, *Genocide*, New Haven, Yale University Press, 1981, y George J. Andreopoulos (ed.), *Genocide: conceptual and historical dimensions*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1997.

4 Jacques Semelin, *Purifier…*, *op. cit.*, pp. 365-414.

que "el aborto, la bisexualidad, la adicción a la cocaína o los desórdenes alimenticios hayan sido considerados ejemplos de genocidio".[5] Está claro que semejante extensión del concepto es contraproducente, aunque también existen buenos argumentos para considerar una definición más amplia que la adoptada por la ONU. Entre ellos, hay al menos uno vinculado con la historia del concepto. El propio Lemkin, en *Axis Rule in Occupied Europe*, se manifestaba favorable a una noción más amplia, y en sus manuscritos, disponibles en microfilm en la Biblioteca Pública de Nueva York, está claro que su proyecto nunca concluido de escribir una historia universal del crimen incluía la consideración de fenómenos que, si nos atuviéramos estrictamente a la letra del texto por el que se rige la ONU, quedarían excluidos.[6] También hay argumentos de tipo legal y práctico. En 1959, el jurista holandés Pieer Drost criticó el texto de la ONU porque la exclusión de los grupos políticos proveía a los perpetradores de un artilugio posible para evitar ser perseguidos por sus crímenes, y sugirió una definición que incluyera a "cualquier colectividad como tal", pues "una convención sobre el genocidio no puede contribuir efectivamente a la protección de ciertas minorías cuando está limitada a grupos particularmente definidos".[7] Sin embargo, pensamos que existen también serios riesgos, primero conceptuales pero también de aplicación, en una concepción del crimen de genocidio que expanda los límites de la idea hasta incluir "cualquier grupo, tal como ha sido definido por el perpetrador".[8] Extender la noción hasta ese punto puede llevar a que se pierdan de vista las causas y consecuencias específicas de la destrucción de determinadas comunida-

5 Helen Fein, "Genocide, Terror, Life integrity, and war crimes: the case for discrimination", en George J. Andreopoulos, *op. cit.*, p. 95.

6 En el *reel* 3 de sus *Papers*, existe un proyecto para un libro titulado "Introduction to the Study of Genocide": los ejemplos son increíblemente variados e incluyen a cartagineses, moros, rumanos, coreanos, indios, teutones y la Inquisición. Sin embargo, en una carta a Miriam L. Milliren del 7 de julio de 1947, Lemkin ponía límites a esa expansión: no creía que la ocupación japonesa de Corea fuera un caso de genocidio, sino uno de dominación imperial. *Lemkin Papers, reel 1, Correspondence.* Otro ejemplo es el siguiente: "en el caso de los negros el objetivo es preservar al grupo en un nivel diferente de existencia, no destruirlo", Lemkin a Gertrude Samuels, 6 de junio de 1950, r. 1, *Lemkin Papers*, Nueva York, Public Library.

7 Pieter Drost, *The crime of state*, vol. 2, Genocide, Leyden, AW Sythoff, 1959, p. 122.

8 Por ejemplo, Samuel Totten, William S. Parsons, Robert K. Hitchcock, "Confronting Genocide and Ethnocide of Indigenous Peoples", en Alexander Laban Hinton (ed.), *Annihilating Difference. The Anthropology of Genocide*, Los Angeles, University of California Press, 2002.

des, algo que es diferente, por ejemplo, de la intimidación masiva y la atomización resultante de un régimen de terror de Estado, o de la forma de destrucción y selección de las víctimas que tiene lugar en el caso de crímenes de guerra. En este sentido, coincidimos con Helen Fein en que es importante mantener una definición relativamente estricta del genocidio como concepto y evitar utilizarlo solo como término de condena moral de crímenes diferentes que "no deberían haber ocurrido", incluidos el terror revolucionario en Francia, el bombardeo de Hiroshima, la influencia negativa de los colonizadores sobre el ambiente o sobre la vida de un pueblo colonizado y el intento nazi de exterminar a los judíos europeos. Esto no implica la justificación de unos crímenes y el rechazo de otros, ni establece una jerarquía moral entre las víctimas. Significa que sin conceptos claramente delimitados es imposible llegar a explicaciones relevantes, y la confusión de hechos diferentes nos llevaría probablemente a conclusiones triviales, si no directamente erróneas.[9]

En cuanto a los orígenes del concepto, es obvio que *genocidio* se asocia íntimamente con la *Shoah*, pero existen claras evidencias de que Lemkin empezó a darle forma a la idea más temprano, a comienzos de la década de 1930, con el caso de los armenios como punto de partida original. Lemkin aprendió los detalles de la gran catástrofe armenia en 1921, cuando era estudiante en la Universidad de Lvov y se enteró de que Soghomon Tehlirian, un sobreviviente, había asesinado a Mehmad Talaat, el ministro del Interior turco, responsable de la matanza de un millón de armenios en 1915.[10] En 1933, el abogado polaco proyectó un artículo para una conferencia de juristas en Madrid, que advertía acerca del ascenso de Hitler como preludio a algo comparable con la masacre de los armenios por los otomanos. Para evitar que el crimen se repitiera, proponía una nueva figura de derecho internacional que condenara la destrucción de naciones, razas y grupos religiosos: sugería castigar los crímenes de barbarismo ("destrucción premeditada de colectividades raciales, nacionales o religiosas") y vandalismo ("destrucción de obras de arte y cultura como expresión del genio particular de esas colectividades").[11] En cualquier caso, la combinación del

9 Helen Fein, "Genocide, Terror, Life integrity, and war crimes: the case for discrimination", en G. Andreopoulos, *op. cit.*, p. 100.

10 Raphael Lemkin, *Autobiografía inédita*, cap. 1.

11 Raphael Lemkin, "The Evolution of the Genocide Convention", 1, *Lemkin Papers*, *op. cit.*, *reel* 2. También el concepto de "crímenes contra la humanidad", cercano al de genocidio pero diferente, apareció por primera vez en una declaración conjunta de los gobiernos de Gran Bretaña, Francia y Rusia, de 1915, en respuesta a las matanzas de armenios por tropas otomanas. Roger S. Clark, "Crimes

vocablo griego *geno*, que significa raza o tribu, con el latín *cadere*, asesinar, no fue explicitada por Lemkin hasta la publicación del ya citado *Axis Rule...*, en 1944.

Existen, por fin, similitudes obvias entre lo que hemos definido como "masacre histórica" y el concepto de genocidio, pero también hay diferencias cruciales. Entre estas últimas, en un genocidio existe por lo general un Estado criminal,[12] y una ideología con él asociada, sobre el que recaen las responsabilidades colectivas, mientras que las responsabilidades penales se concentran en los individuos que ordenaron los asesinatos. En el marco de un genocidio pueden verificarse una o varias masacres históricas, pero el hecho de que se produzca una masacre histórica no implica necesariamente que estemos ante un genocidio.[13] En los últimos tiempos, Omer Bartov propuso el término "genocidio comunal" para describir el tipo de violencia interétnica e involucramiento local en las masacres que tuvo lugar en Europa del Este durante la *Shoah*,[14] un concepto que quizá también podría aplicarse a las matanzas ocurridas durante los genocidios camboyano y ruandés.

3. **Víctima.** Perpetrador, testigo, víctima y sobreviviente no son entidades separadas, sino personas y figuras que solo pueden entenderse como parte de una relación tan violenta cuanto compleja. Antes y durante una masacre histórica, las víctimas aparecen en una situación de fragilidad extrema, causada por condiciones sociales y políticas, pero también por la acción cultural decidida de los perpetradores. Con frecuencia, las víctimas son señaladas como un elemento corruptor, se las acusa de amenazar la existencia de una comunidad real o imaginada. También es usual el intento de

against humanity at Nuremberg", en George Ginsburgs y V. N. Kudriatsev, *The Nuremberg Trial and International Law*, Martinus Nijhoff, 1990, p. 177. El vínculo con el genocidio armenio también fue claramente mencionado por Hitler: en una entrevista publicada por el *Leipziger Neueste Nachrichten*, de junio de 1931, comparó "la gran política de reubicaciones que planeo [con] las deportaciones y masacres de la Edad Media. Recuerde el exterminio de los armenios. Eventualmente, se llega a la conclusión de que esas masas de hombres son mera plastilina biológica".

12 Eric Wenzel, "Le massacre dans les méandres de l'histoire du droit", en David El Kenz, *Le massacre, objet d'histoire*, París, Gallimard, 2005, pp. 28-31.

13 Para una perspectiva semejante, véase Philip Dwyer y Lyndall Ryan, "Introduction: The Massacre and History", en Dwyer y Ryan (eds.), *Theatres of Violence. Massacre, Mass Killing and Atrocity Throughout History*, New Castle, Australia, 2012, pp. xi-xxv.

14 Omer Bartov, "Eastern Europe as the Site of Genocide", *The Journal of Modern History*, vol. 80, No. 3, 2008, pp. 557-594.

deshumanizar a las víctimas, lo que suele ser exitoso y constituye habitualmente una condición de posibilidad de la masacre. Primo Levi se refirió a este fenómeno en *Si esto es un hombre*, donde sostuvo que la mirada que los miembros de las SS dirigían a los prisioneros transformaba a estos últimos en objetos, en no humanos, y que precisamente en ese hecho residía la esencia de la locura del Tercer Reich.[15] En Auschwitz, los nazis no intentaron destruir solamente la vida de sus víctimas, sino también su propia forma humana. Sin embargo, en última instancia, la humanidad de las víctimas prevalece incluso en algunas representaciones producidas por los perpetradores. Los mecanismos por los cuales las víctimas siguen presentándose como radicalmente humanas son en parte oscuros, pero puede pensarse que provienen de la polaridad de las fórmulas de representación utilizadas para ese intento deshumanizador. Es por ello que las víctimas de una masacre histórica, y particularmente las víctimas de genocidio, son portadoras de una inocencia absoluta y fundamental, paralela al daño irreparable que han sufrido. En última instancia, incluso a veces en el discurso de los mismos perpetradores, no hay nada que las víctimas hayan hecho que sea la causa de su ruina, son perseguidas, torturadas y asesinadas simplemente por lo que son o por lo que se dice que son. Creemos que la inocencia radical de las víctimas puede ayudarnos a evitar dos peligros, uno ideológico y otro ético. En primer lugar, si concebimos a las víctimas como seres inocentes, es posible estudiar las explicaciones ideológicas de los perpetradores sin sucumbir ante ellas como justificaciones. Pero también, la búsqueda de las causas de masacres y genocidios implica un intento de comprensión del fenómeno que, si bien es legítimo, podría deslizarse a una condonación de lo ocurrido, remota e inaceptable por parcial y mínima que fuera. La concepción de las acciones previas de las víctimas, individuales y colectivas, como irrelevantes para el hecho de la masacre implica que sus mejores y peores actos no se relacionan en modo alguno con el fenómeno mismo de la matanza. La interrupción de las cadenas causales provoca un hiato que preserva a las víctimas de cualquier mancha moral e implica, al mismo tiempo, la culpa irredimible del perpetrador. La idea de una inocencia radical de las víctimas permite el análisis racional de las condiciones de la masacre, pero evita cualquier posible deslizamiento a la justificación. Aunque parezca obvio, debemos aclarar que la inocencia absoluta y radical de las víctimas aquí propuesta refiere al hecho de la matanza y sus causas. No proponemos que tal característica

15 Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnick, 2002, pp. 59 y 83.

se extienda a la totalidad de sus vidas anteriores al hecho de su injustificable aniquilamiento.

4. **Perpetrador.** Antes de una masacre histórica, los perpetradores están en general en una posición de fuerza, que es tanto política y social como física y simbólica. Ocasionalmente, esto se ve reforzado por medios tecnológicos, que se convierten en instrumentos diversos para el asesinato masivo: el ejército regular o el Zyklon-B; la imprenta, luego los medios masivos de comunicación en la esfera simbólica (el uso de las emisiones de radio en un genocidio con bajo uso de la técnica para la matanza, como en Ruanda, es un buen ejemplo al respecto). Tal fortaleza permite a los perpetradores adscribir a un grupo determinado ciertas características que causan rechazo y aun atribuirles actos o intenciones amenazantes. Usualmente, sigue a esto el intento de privar a las víctimas de su humanidad, animalizándolas o demonizándolas. En general, las víctimas son percibidas como radicalmente diferentes, hasta el punto de no ser humanas, y eso suele ser un prerrequisito para que los perpetradores las traten con enorme desprecio antes, durante y después de la matanza. En ocasiones, el intento deshumanizador revierte sobre los perpetradores mismos, quienes son caracterizados como animales o demonios luego de la masacre y terminan así siendo ellos los identificados con bestias inhumanas. La enormidad de los acontecimientos que constituyen una masacre histórica tiene como resultado la culpa irrefutable de los perpetradores.

5. **Testigo.** En algunas ocasiones, las masacres históricas ocurren en presencia de testigos que no están involucrados en los hechos. El testimonio de estas personas es el punto de partida de muchas representaciones, lo que a veces se traduce en que algunos textos e imágenes no incluyen entre sus personajes a los testigos, sino que los autores de tales objetos asumen ese papel como propio (véase, por ejemplo, de Dubois, el cuadro *Massacre de Saint Barthélemy*, 1573). Sin embargo, el rol de testigo no está reservado exclusivamente para quienes se encuentran al margen de los hechos, sino que en ocasiones se lo apropian víctimas, sobrevivientes e incluso perpetradores. En todos estos casos, el compromiso de los protagonistas demanda que el historiador considere con precaución dos problemas: primero, la fuerte subjetividad (emociones, objetivos políticos, marcos ideológicos) de los actores; segundo, el aspecto diacrónico de los actos de testimonio, esto es, las diferencias entre los que tienen lugar *in medias res*, durante la masacre, y aquellos que ocurren *a posteriori*, luego del hecho, por ejemplo en el contexo de juicios o discursos apologéticos. Durante la matanza, la carga ideológica de los informes o representaciones de las víctimas tiende a ser mínima, mientras que la de los perpetradores satura sus narraciones e imágenes. Por el contrario, luego de la masacre la carga cultural e ideológica de las narraciones de los sobrevivientes aumenta, tal vez porque esto contribuye a hacer comprensible lo ocurrido para otros y para la posteridad. Inversamente, al mismo tiempo, los perpetradores hacen disminuir la variable ideológica de su comportamiento y toman distancia de sus responsabilidades en los asesinatos: atribuyen por ejemplo su participación al cumplimiento de órdenes. En cualquier caso, incluso cuando los perpetradores representan la masacre mientras la están concretando, y actúan como testigos interesados en transferir la culpa y la maldad a las víctimas, es posible encontrar en sus discursos e imágenes la presencia indeleble de la humanidad y la inocencia de los sufrientes. Debe subrayarse que, dada la naturaleza de las masacres como intento de destruir un grupo humano en cuanto tal, la existencia de un solo testigo provee evidencia suficiente del hecho histórico.[16]

6. **Sobreviviente.** Las víctimas potenciales que atraviesan una situación de masacre pueden convertirse en testigos, pero son también víctimas parciales o incompletas. Aunque los sobrevivientes en general dan testimonio de lo que han sufrido, precisamente por el carácter horrendo de los hechos en ocasiones rechazan la representabilidad de la masacre. Al mismo tiempo, su supervivencia simboliza la humanidad viviente de las víctimas y recuerda al mundo las atrocidades cometidas por los perpetradores: la propia continuidad de sus vidas es un testimonio de lo sucedido y exige reparación y juicio de los perpetradores. Aunque las declaraciones de los sobrevivientes no siempre fueron usadas ni aceptadas en todas sus dimensiones por los tribunales que juzgaron a los perpetradores, en otros casos fueron consideradas como evidencias fundamentales. Por ejemplo, en el juicio de Adolf Eichmann en Jerusalén en 1961, los sobrevivientes fueron la voz principal de la acusación y estuvieron en el centro del proceso judicial. Un papel similar fue desempeñado en el Juicio a las Juntas de 1985 por los sobrevivientes de los crímenes contra la humanidad perpetrados por la dictadura militar argentina entre 1976 y 1983. En cualquier caso, tal como afirmó Omer Bartov, "los testimonios han representado

16 Carlo Ginzburg, "Sólo un testigo", en Saul Friedlander (comp.), *En torno a los límites de la representación*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2007, pp. 133-171.

un papel principal en el intento de juzgar a los perpetradores y en la transformación de la percepción social de lo ocurrido".[17] Aunque los sobrevivientes pueden recuperarse del trauma físico y psicológico de la masacre, suelen conservar algunas de las características de las víctimas, pues las experiencias que han atravesado están siempre con ellos, sobre ellos, como una marca inolvidable.

7. ***Bystander.*** La noción de espectadores no participantes de una masacre en gran escala, ya sean inocentes o indiferentes, ha sido objeto de grandes debates en los últimos años. Aunque los *bystanders* (el término es de difícil traducción al español) no aparecen de modo prominente en las representaciones de matanzas desde la Antigüedad hasta la modernidad temprana, han estado presentes en las narraciones e imágenes referidas a masacres contemporáneas, de la *Shoah* al caso argentino. Por ejemplo, Raul Hilberg, un especialista muy importante en la historia del Holocausto, publicó en 1992 una obra titulada *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish Catastrophe.*[18] Se ha sostenido también que, aunque algunas poblaciones locales ocasionalmente protegieron a las víctimas, en otros casos, especialmente durante la *Shoah*, se convirtieron en beneficiarios materiales del genocidio.[19] En 2001, Jan Gross estudió el *pogrom* de Jedwabne, de 1941, y sugirió que los habitantes judíos de esa ciudad habían sido masacrados por sus vecinos polacos, quienes completaron una veloz transformación de *bystanders* en asesinos. Esa interpretación de la masacre de Jedwabne desató una disputa intensa, porque desafiaba la concepción tradicional de los ciudadanos polacos como víctimas inocentes o miembros de la resistencia, y transformaba a algunos de ellos en herramientas o colaboradores voluntarios del genocidio.[20] Según Omer Bartov, el concepto mismo de *bystander* fue severamente cuestionado por descubrimientos como este: la transición de espectador a perpetrador, de pasividad a participación, de empatía a aprovechamiento, se hizo abrupta, y ese hecho podría volver inútil la noción de *bystander*. Bartov define el genocidio en la Europa del Este ocupada como algo diferente de la masacre

17 Omer Bartov, *op. cit.*, p. 586.
18 Raul Hilberg, *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish Catastrophe*, Nueva York, Aaron Asher, 1992.
19 Götz Aly, *Hitler's Beneficiaries: Plunder, Racial War, and the Nazi Welfare State*, Nueva York, Metropolitan Books, 2007.
20 Jan Gross, *Neighbors. The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

mecanizada a gran escala, que es la forma usual de concebir la *Shoah*, y lo describe como un "genocidio comunal", en el que participaron los vecinos de los judíos, antes calificados de *bystanders*, como colaboradores o perpetradores. En consecuencia, sugiere que es imposible mantener la condición de no participante en circunstancias como esas. Todos los involucrados pueden ser "cazador o presa, víctima muerta, sobreviviente o perpetrador; en un genocidio comunal, la indiferencia o la pasividad no existen".[21] Sin embargo, aunque el asunto merece ser objeto de investigaciones y debates más profundos, quizá no sea necesario descartar por completo la categoría de *bystander* y, en condiciones diferentes a aquellas de un genocidio comunal, sea posible hallar "espectadores no participantes" en la matanza. Tal vez los miembros de las fuerzas de paz de la ONU en Ruanda y Srebrenica fueron *bystanders*, en el sentido de que se vieron obligados por factores diversos a permanecer inactivos frente a la masacre. Es una situación semejante a la registrada durante el genocidio perpetrado por los Khmer Rouge, cuando el embajador francés Jean Dyrac, que había sido miembro de la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial, se vio obligado a expulsar de la sede diplomática a los camboyanos que habían buscado refugio en ese lugar, pues los hombres de Pol Pot advirtieron que, de negarse, matarían de hambre y sed a todos los que estaban allí. Tras hacerlo, afirmó ante los que de esa forma habían logrado sobrevivir: "Ya no somos hombres".[22] ¿Es concebible el *bystander* como parte de un *continuum* en el que las personas cercanas a un episodio de homicidio en masa se transforman de espectadores en testigos, víctimas o incluso perpetradores, según la evolución de los hechos mismos, en el sentido en que las víctimas potenciales pueden luego convertirse en testigos?

8. **Población civil inconsciente**. Los perpetradores intentaron también ocultar el hecho de la masacre de testigos potenciales entre la población civil circunstante. Tanto los nazis durante la *Shoah* cuanto la Junta Militar en el caso del terrorismo de Estado argentino proveen ejemplos de estos esfuerzos. Es difícil determinar el grado de realidad de la inconciencia que afecta a las personas que se encuentran en el contexto de un asesinato de masas. En algunos casos, la falta de información puede realmente existir y ser consecuencia ya de los esfuerzos exitosos de los perpetradores para enmascarar sus actos, ya de un mecanismo inconsciente de pobladores

21 Omer Bartov, *op. cit.*, pp. 557-594.
22 François Ponchaud, *Cambodia, Year Zero*, Nueva York, Penguin, 1978, p. 11.

civiles que tiende a protegerlos del terror y la angustia. En otras ocasiones, el fenómeno es simulado, lo que convierte a la población en un conjunto de potenciales *bystanders* responsables.

9. **Los justos**. Se trata de quienes, en medio de la masacre y más allá de cualquier consideración práctica o egoísta, arriesgan sus propias vidas para proteger las de las víctimas, efectivas o potenciales. Las raíces de este concepto se remontan al libro del *Génesis* 18:26,[23] pero también a *Proverbios* 20:7.[24] La noción de *Lamed Wufniks*, tomada del misticismo judío, acuñada por Max Brod y expuesta por Jorge Luis Borges (en colaboración con Margarita Guerrero), es un concepto cercano.[25] Las personas recordadas en el Jardín de los Hombres Justos de las Naciones, en Yad Vashem, junto con las Madres de Plaza de Mayo, se encuentran entre los mejores ejemplos de esta categoría. Podría pensarse que las intervenciones humanitarias, armadas o no, de estados u organismos multilaterales en contextos de riesgo de masacre o genocidio implicaría que esas instituciones se convirtieran también en "justos entre las naciones". La doctrina de la intervención humanitaria es "el derecho de una nación a usar la fuerza contra otra con el objeto de proteger a los habitantes de esa nación de un trato inhumano por parte de su propio gobierno soberano".[26] Más allá de eventos puntuales en los que esa doctrina haya sido manipulada para privilegiar los intereses del Estado interviniente y no para proteger a una población en riesgo, el concepto se encuentra en contradicción evidente con la mayoría de los principios del derecho referidos al respeto de la unidad nacional, la integridad territorial y la independencia política. Es por ello que, cuando el énfasis se pone sobre estos principios, la intervención humanitaria queda descartada y las posibilidades de que un Estado (o una coalición de estados) actúe a la manera de los justos disminuyen. Los casos de los crímenes

23 "Y entonces respondió Jehová, si hallare en Sodoma cincuenta justos dentro de la ciudad, perdonaré a todo este lugar por amor de ellos".

24 "El hombre justo que camina en su integridad, bienaventurados serán sus hijos después de él".

25 Los *Lamed Wufniks* son hombres rectos cuya misión es justificar al mundo ante los ojos de Dios. En consecuencia, se convierten en pilares del universo, porque si no existieran Dios aniquilaría a la humanidad. Son nuestros salvadores sin saberlo, siempre han existido y permanecerán hasta el fin del mundo. Jorge Luis Borges, *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1979, "El libro de los seres imaginarios", p. 655.

26 Michael J. Bazyler, "Reexamining the doctrine of humanitarian intervention in light of the atrocities in Kampuchea and Ethiopia", *Stanford Journal of International Law*, vol. 23, No. 2, 1987, p. 547.

cometidos por Idi Amin, los Khmer Rouge, el régimen yugoslavo en Srebrenica, entre otros, y la reacción (o falta de ella) de la ONU y sus estados miembros ante evidencias irrefutables de lo que allí ocurría son ejemplos suficientes al respecto.

10. **Participantes involuntarios**. En algunos casos, el desarrollo de las masacres históricas se concreta mediante la participación e incluso colaboración de grupos o individuos que son coaccionados o engañados para realizar alguna tarea en el proceso de homicidio masivo. Por cierto, la posición de estos asistentes involuntarios es extremadamente inestable, una característica que comparten con los *bystanders*. El hecho de que su participación en la matanza es obligada, junto con la naturaleza del crimen y los intentos de ocultarlo por parte de los perpetradores, tiene usualmente como consecuencia la transformación de estos actores en otras categorías, en general víctimas o perpetradores. Sin embargo, en algunas ocasiones, sus intentos de resistencia los convierten en testigos o justos. Entre los primeros, se cuenta el caso de Alex y las fotografías-testimonios por él tomadas, que analizó Georges Didi-Huberman. No dudamos en considerar a los *Sonderkommandos* como víctimas de los campos de concentración, pero es evidente que su situación era en extremo compleja, en parte por el hecho de que resultaban también esenciales para el funcionamiento de la maquinaria de exterminio y en parte por sus actos de resistencia y testimonio.[27] Según Primo Levi, concebir y organizar estos escuadrones fue el crimen más demoníaco del nacional socialismo, el paroxismo de la perfidia y del odio: debían ser los judíos quienes pusieran a los judíos en el horno, debía mostrarse que los judíos aceptaban cualquier humillación, incluso la de eliminarse a sí mismos.[28] Su existencia era mantenida en secreto, no podían tener contacto alguno con los demás prisioneros, mucho menos con el mundo fuera del campo y ni siquiera con los miembros de las SS que no conocían aún todas las particularidades del funcionamiento de las cámaras de gas y los crematorios.[29] En consecuencia, de todos los prisioneros de Auschwitz, el testimonio de los *Sonderkommando* era el que los SS necesitaban eliminar a toda costa: se entiende bien por qué de los mil *Sonderkommando* que había en Auschwitz en septiembre de 1944, solo quedaban

27 Véase AA.VV., *Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwit's-Birkenau*, París, Mémorial de la Shoah / Calman-Lévy, 2005.

28 Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, El Aleph, 2005, p. 52.

29 Filip Muller, *Eyewitness Auschwitz: Three Years in the Gas Chambers*, Nueva York, Stein and Day, 1979, p. 39.

noventa el 28 de enero de 1945, cuando se liberó el campo.[30] Al mismo tiempo, las tensiones asociadas con sus acciones llevan a dilemas morales extremos, que han sido representados por ejemplo en el film *The Grey Zone*, dirigido por Tim Blake Nelson en 2001. En cualquier caso, el propio Primo Levi sostuvo que ni quienes sufrieron la experiencia de los campos ni mucho menos quienes no pasaron por ella tienen derecho de expresar un juicio moral sobre sus acciones.[31] Deseamos aclarar explícitamente que excluimos de esta categoría a los grupos de perpetradores que, en un momento u otro, justificaron sus acciones mediante el argumento de que obedecían órdenes superiores. Consideramos obvia la diferencia entre oficiales y suboficiales que aceptan y concretan una orden injusta hasta el extremo de la inhumanidad, y un grupo de prisioneros obligados a participar del exterminio de sus semejantes y, finalmente, del suyo propio.

30 Georges Bensoussan, "Prefacio", en AA.VV., *Des voix sous la cendre…*, *op. cit.*, p. 9. Véase también Jules Schelvis, *Sobibor. A History of a Nazi Death Camp*, Oxford/Nueva York, Berg, 2007.

31 Primo Levi, *Los hundidos…*, *op. cit.*, p. 59. En el mismo sentido: "Lo que sucedió exactamente –tal como Zalmen Lewental confió al trozo de papel que se preparaba a enterrar en el suelo– ningún otro ser humano puede empezar a imaginarlo siquiera" (H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, París, UGE, 1994, p. 3).

Apéndice II

Representaciones musicales de las masacres en el siglo XX

¿Es aplicable la categoría "fórmula de representación" a la historia de las obras musicales? ¿O acaso su empleo implica un análisis de contenidos como si interesaran tan solo las alusiones a lo que está más allá de la audición? Si así fuese, deberíamos limitarnos al estudio de los temas cuando nos ocupamos de la ópera o del ballet y, peor aun, podríamos suponer que los elementos de la música encierran referencias miméticas al mundo exterior, por ejemplo, los golpes de timbales evocarían los sonidos de la tormenta o del desastre, los golpes de platillo lo harían con el rayo o la salida del sol según el contexto, y así siguiendo. Pues no se trata de eso. Volvamos a nuestra idea, inspirada en la teoría general de Louis Marin, de que existen dos dimensiones de la representación: la transitiva, que señala hacia fuera de ella y sustituye al objeto señalado; la reflexiva, que consiste en la simple presentación de la obra en sí como objeto creado según las leyes de la práctica y autónomo respecto de las demás esferas de la realidad. Diríamos que la tendencia histórica de la civilización euroatlántica ha llevado a un desarrollo siempre creciente de la dimensión reflexiva en el arte de combinar sonidos, hasta llegar a lo que dio en llamarse la música pura, esto es, la música sin referencia alguna a otra cosa que no sea ella misma. La *Ofrenda musical*, el *Arte de la fuga* de Juan Sebastián Bach, los últimos cuartetos de Beethoven, las sinfonías de Brahms, los cuartetos de Schönberg, la obra completa de Anton Webern son algunos de los objetos estéticos que compondrían esa clase privilegiada de música absoluta, es decir, "*a externa realitate soluta*", "liberada de la realidad exterior". En tal sentido, parece posible ampliar el uso del concepto "fórmula de representación" a un conjunto de sonidos que sean vectores de un significado acerca del mundo externo, que transmitan un estado emocional y sus variaciones, al mismo tiempo que asientan su fuerza comunicativa en el respeto debido a las reglas propias de un sistema formal sonoro. Este trabaja con los sonidos como un sistema lógico lo hace

con las proposiciones o un sistema matemático con los números y los entes de la geometría. No es un absurdo plantear entonces la existencia de representaciones musicales de un trauma histórico en las cuales masacres y genocidios son señalados mediante las palabras del canto, las emociones se crean a partir de efectos producidos por las evoluciones del ritmo y de los timbres; el núcleo duro de la disgregación, del estallido social y antropológico que produjo el trauma, se hace presente en las formas elementales, básicas, habitantes de lo profundo en el sistema sonoro elegido.

Son pocos los antecedentes de una relación discernible entre música y masacre antes de 1900 que no sean la letanía, el lamento de los sobrevivientes de los hechos o de los prisioneros después de la catástrofe. La música mesoamericana y andina de los siglos XVII al XIX posee un repertorio abundante de cantos destinados a rememorar los padecimientos de los pueblos originarios tras la conquista.[1] En el campo de la música académica europea la situación no es muy distinta. El célebre *Va pensiero* de la ópera *Nabucco* de Verdi (1841-1842) es más bien una plegaria que expresa la nostalgia de la patria perdida y no un relato coral sobre la destrucción de Jerusalén. En la masacre autoinfligida por los Antiguos Creyentes del siglo XVII al final de la ópera *Khovanschina* de Mussorgski (1872-1881), la escena del holocausto está dominada por la religiosidad de un himno compuesto según los cánones de la música sacra, en contrapunto con la marcha Preobrazhensky que simboliza el triunfo de Pedro el Grande y de su proyecto modernizador de Rusia.[2]. La obra que más se aproxima a la representación teatral y musical de una masacre es el fin del acto IV de *Il ritorno d'Ulisse in patria*, de Monteverdi. Aunque en realidad el telón cae en el momento en que Ulises anuncia, con particular estridencia de la voz y de los instrumentos e intervenciones inéditas de la percusión, la venganza que se aproxima y convoca a sus compañeros "*Alle morti, alle stragi, alle ruine, alle ruine!*". No vemos la carnicería de los pretendientes, solo podemos imaginarla a partir de la intensidad excepcional del *tempo*, de la textura y del *fortissimo* en la parte de los instrumentos.[3] De todas maneras, deberíamos tener en cuenta que ese episodio imaginario da lugar, en el comienzo del quinto acto, a la escena más cómica de la ópera: Iro desgrana una elegía a la muerte de los pretendientes que termina en un lloriqueo grotesco por la pérdida de la buena vida.

En los últimos veinte años, hubo una buena cantidad de estudios sobre el tema de este apéndice. Subrayamos los trabajos de Ben Arnold (1991)[4] y Shirli Gilbert (2005),[5] centrados en la música del Holocausto, y el de Hartmut Lück (2005) sobre la apelación a los "lugares del horror" en la música contemporánea, desde la Revolución Rusa de 1905 hasta la explosión de Hiroshima.[6] Nos hemos servido de todos ellos y tenido muy en cuenta la lista de partituras que Arnold publicó en el fin de su ensayo. Llegados a este punto de una investigación que lleva más de doce años, ni nuestros conocimientos ni nuestro hastío ante la posibilidad de una enésima extensión del tiempo dedicado al tema nos habilitan para analizar ese *corpus* con el carácter exhaustivo con que emprendimos nuestra búsqueda en los terrenos del texto y la imagen. Permítasenos entonces presentar unos pocos ejemplos que, de todas maneras, el compositor Marc André nos ayudó a elegir y que él mismo calificó como obras maestras. Quizás algunas de las líneas que aquí osamos trazar parezcan interesantes a los musicólogos o historiadores de la música, especialistas en la producción contemporánea.

Un primer horizonte que distinguimos corresponde a composiciones ligadas a una continuación del expresionismo de principios del siglo XX, a una cierta idea de la tonalidad extendida y a la incorporación erudita de tradiciones musicales, europeas, populares y no occidentales. Como quiera que sea, todos esos casos se apoyan también en experiencias y conocimien-

1 De Venezuela a la Argentina, de Isabel Aretz a Carlos Vega y Augusto Raúl Cortazar, el panorama de estos estudios es vasto. Véanse, por ejemplo, Isabel Aretz, *Manual de Folklore Venezolano*, Caracas, Ministerio de Educación, 1957; Juan Carlos Estenssoro, *Música y sociedad coloniales: Lima, 1680-1830*, Lima, Colmillo Blanco, 1989; Robert Murrell Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1968; Carlos Vega, *Música sudamericana*, Buenos Aires, Emecé, 1946. Un abordaje reciente y renovador es el presentado por Carlo Severi, *El sendero y la voz*, Buenos Aires, SB, 2010.

2 Véase la muy reciente tesis de doctorado, presentada por Martín Baña en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, "El compositor como *intelligent* y la música como forma de intervención frente a la modernidad europea. La narración de la historia rusa en las óperas de Modest Mussorgsky y Nikolay Rimsky-Korsakov", 2014, mimeo, pp. 367-370.

3 El libreto está disponible en línea: <http://www.kareol.es/obras/ilretornodeulisesinpatria/acto2.htm>, consultado el 2 de febrero de 2013.

4 Ben Arnold, "Art Music and the Holocaust", en *Holocaust and Genocide Studies*, vol. 6, No. 4, 1991, pp. 335-349.

5 Shirli Gilbert, *La música en el Holocausto. Una manera de confrontar la vida en los guetos y campos nazis*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010. El libro trata fundamentalmente del papel desempeñado por la música en la vida cotidiana de los guetos y campos de concentración. No es música sobre ni del Holocausto, sino en los sitios y durante el proceso de exterminio.

6 Hartmut Lück, "Orte des Schreckens. Aufschrei, Empörung und stummes Entsetzen in der Musik des 20. Jahrhunderts", en Hartmut Lück y Dieter Senghaas, *Vom hörbaren Frieden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, pp. 499-519. En nuestro apéndice, usaremos otros ensayos de esa extraordinaria compilación acerca de la música y la simbolización de la paz en el siglo XX.

tos previos del atonalismo y del dodecafonismo que tuvieron sus autores. Parecería que, a la hora de considerar la fuerza de comunicación emocional de las piezas dedicadas a nuestro asunto, aquellos compositores entendieron que la modalidad serial de los doce sonidos resultaría demasiado compleja y abstracta para conmover a un auditorio masivo. Entre 1933 y 1934, Karl Amadeus Hartmann presentó su poema sinfónico *Miserae*, dedicado a "mis amigos que debieron morir por centenares y que duermen para toda la eternidad. No os olvidamos (Dachau, 1933-1934)".[7] Usó con libertad melodías y motivos judíos, así como parodió las marchas militares alemanas con el objeto de realizar una crítica musical del nacionalsocialismo y de sus políticas raciales, un ataque que resultara comprensible y fuese captado sin dobleces o esfuerzos intelectuales desmedidos por parte del gran público. La tonalidad extendida, inestable, semejante a la de la música teatral de la época, especialmente la de Richard Strauss, proporcionó la matriz más eficaz para elaborar y unificar aquellos elementos en una pieza de alto impacto colectivo. Los medios musicales y el estilo de *Miserae* fueron prolongados por el compositor en su ópera de cámara *El joven Simplicius Simplicissimus*, que exhibe las tribulaciones alemanas de la Guerra de los Treinta Años y, hacia el final, recuerda la Guerra de los Campesinos en el siglo de Lutero. 1933, 1618-1648 y 1525 eran para Hartmann, y lo decía sin eufemismos, los momentos más sombríos de la historia de su país.[8] El músico soportó los padecimientos a los que fue sometido por el nazismo y no abandonó Alemania ni siquiera durante la guerra.

Dmitri Shostakovich sintió como una herida propia y lacerante el exterminio de los judíos en Europa oriental. Ya en 1948, en pleno brote de la campaña antisemita alentada por Stalin, tuvo el coraje de componer una serie de canciones *Sobre la poesía folklórica judía op. 79*.[9] La obra no pudo ser estrenada hasta 1955. Shostakovich escribió en sus *Memorias* a propósito de este asunto:

> Los judíos se convirtieron en el pueblo más perseguido e indefenso de Europa. Era un regreso a la Edad Media. Los judíos eran un símbolo para mí. Toda la indefensión humana se concentraba en ellos. Después de la guerra, intenté expresar ese sentimiento musicalmente. Esa fue una época mala para los judíos. De hecho, siempre es una época mala para ellos. [...] Ninguna de estas obras pudo ejecutarse en público hasta después de la muerte de Stalin. Aún no puedo aceptar eso.[10]

Basadas en cantos de la época de los zares en *yiddish* y hebreo, traducidos al ruso, las piezas para soprano, contralto, tenor, coro y orquesta desarrollan melismas vocales de la tradición popular, no solo judía sino también rusa y eslava, apoyados sobre módulos rítmicos propios de la música rural. Las primeras seis son canciones tristes en las que los melismas marcan los momentos de inflexión del texto referidos a la "tumba", al "sueño", la "despedida", el "padre perdido" y el "invierno", a la manera de Mahler. Las tres últimas, en cambio, apuntan al presente y al futuro, desenvuelven la atmósfera de esperanza y alegría que promete la vida comunitaria del *kolhoz*, retoman hitos de la música festiva desde Schubert hasta el *music hall* del número final, "Felicidad". Tal vez el *opus 79* sugiera solo de modo indirecto la tragedia del Holocausto pero, en su *Sinfonía n° 13 op. 113* para bajo, coro y orquesta, Shostakovich consagró el *adagio* del primer movimiento a la memoria de Babi Yar, nombre con el que se identificó la sinfonía desde el momento de su estreno en Moscú en 1962.[11] La parte vocal de los cinco movimientos de la sinfonía canta textos extraídos de poemas de Evgueni Evtushenko.[12] El primero se llama, precisamente, *Babi Yar* y se apoya en la ira que siente el artista ante la inexistencia de un memorial en el sitio de la matanza de judíos de 1941. Evtushenko se identifica con el judío que salió de Egipto, que colgó de la Cruz, que fue Dreyfus, víctima de la burguesía, que padeció los *pogroms* en Rusia, que fue Anna Frank, "tan tierna como un brote en abril". Pero Babi Yar transformó al poeta en un "grito sin sonido". "Soy cada viejo que fue acribillado aquí, soy cada niño que fue acribillado

7 Hartmut Lück, "Orte des Schreckens...", *op. cit.*, p. 512; Hanns-Werner Heister, "'*Ich sitze und schaue auf alle Plagen der Welt*...' Karl Amadeus Hartmanns Komponieren gegen Faschismus und Krieg", en Hartmut Lück y Dieter Senghaas, *op. cit.*, pp. 170 y ss.

8 Hanns-Werner Heister, "'*Ich sitze und*'...", *op. cit.*, pp. 171-175.

9 Dmitri Schostakovich, *Aus Jüdischer Volkspoesie*, op. 79, Berlín, SRK, 1965, Berlin Classics, 1995.

10 Dmitri Shostakovich, *Testimony, The Memoirs of*..., Nueva York, Harper & Row, 1979, p. 156.

11 Dmitri Schostakovich, *13. Symphonie op. 113, "Babi Jar". Taschenpartitur / Pocket Score*, Londres, Anglo-Soviet Music Press, 1990. Dmitri Shostakovich, *Symphony n° 13 in B-flat minor Op. 113 "Babi Yar" for bass solo, chorus and orchestra*, Mariss Jansons (dir.), Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks, Sergei Aleksashkin (bajo), EMI Classics, 2005. Roy Blokker y Robert Dearling, *The Music of Dmitri Shostakovich. The Symphonies*, Londres, The Tantivy Press, 1979, pp. 133-142 y 174.

12 Dmitri Shostakovich, *Testimony, The Memoirs of*..., *op. cit.*, pp. 151-152, 156-159, 185 y 202-204.

aquí. Ninguna parte de mí podrá nunca olvidarlo [...]. No hay sangre judía en la mía, pero siento la carga del odio de todos los antisemitas como si yo fuera un judío, y esta es la razón por la que soy un ruso de verdad." *Babi Yar* no podía sino despertar el entusiasmo artístico de Shostakovich:

> La alegría me superó cuando leí el poema *Babi Yar* de Evtushenko. Me sorprendió como sorprendió a miles de personas. Muchos habían oído hablar de Babi Yar, pero fue necesario ese poema para volverlos conscientes de lo ocurrido. Intentaron destruir la memoria de Babi Yar, primero los alemanes, luego el gobierno ucraniano. Pero después del poema de Evtushenko, se hizo evidente que lo que ocurrió no podría olvidarse nunca. Ese es el poder del arte. La gente sabía de Babi Yar antes del poema, pero guardaba silencio, y cuando leyeron el poema el silencio se acabó. El arte destruye el silencio.[13]

El compositor usó todos los efectos de contrastes tímbricos y dinámicos de la orquesta que había descubierto y empleado en sus sinfonías anteriores. Para el canto, prefirió el fluir solemne de los himnos y de la música litúrgica rusa, que elige las frases extensas construidas sobre el vaivén de las notas en intervalos no mayores de la quinta justa antes que la *coloratura* de los grandes saltos tonales. Tal es el recurso cuando el bajo entona las palabras "grito sin sonido".[14] De todas maneras, el sistema diatónico es estrictamente respetado y el final del movimiento *Babi Yar* refuerza la tonalidad de si bemol menor con que se armó la clave. Es probable que, en este punto, hayamos dado con una fórmula de representación musical, cuya dimensión transitiva apunta a una psique desgarrada, receptáculo de la memoria emocional del individuo, donde suena el eco de la catástrofe histórica. Por su parte, la dimensión reflexiva gira en torno de la unidad diatónica constantemente puesta en duda, combinada con los módulos de otros sistemas tonales procedentes de tradiciones periféricas o lejanas, pero finalmente restituida a modo de una reconciliación formal que desempeña el papel de la esperanza fuera de la obra, en el mundo de la historia. No sería caprichoso suponer que existe alguna relación entre esta fórmula y la del martirio, ya descripta y analizada en los discursos y las imágenes.

La música del film *Noche y niebla* de Alain Resnais, compuesta por el alemán Hanns Eisler en 1955, comparte las características que acabamos

13 Dmitri Shostakovich, *Testimony, The Memoirs of..., op. cit.*, p. 158.
14 Dmitri Shostakovich, *Symphony n° 13..., op. cit.*, primer movimiento, 23-24, p. 48.

de describir: expresividad ligada a las oscilaciones y los apartamientos tonales, uso melódico, puramente instrumental, de la salmodia, exasperación de la inestabilidad armónica y rítmica en los pasajes de la película donde aparece Heinrich Himmler,[15] fragmentación reiterada de las frases melódicas,[16] regreso final a una tonalidad estable, un la menor en este caso.[17] La *Sinfonía n° 3 "de los cantos tristes" op. 36* para soprano y orquesta de Henryk Górecki, compuesta en 1977 y muy famosa a partir de 1992, también podría ser incluida en este grupo. Coincide, además, con la *Sinfonía n° 13* de Shostakovich en el hecho de que, en uno de sus movimientos, el segundo, la soprano canta una *Oración*, compuesta por Helena Wanda Błażusiakówna, una adolescente prisionera y finalmente asesinada en el cuartel "Palace" de la Gestapo en Zakopane, Polonia, que de inmediato relacionamos con el poema de Evtushenko. Hay empero un detalle interesante: los textos que corresponden al primer y tercer movimientos no tienen relación alguna con las masacres de la Segunda Guerra Mundial; son una melodía litúrgica del siglo xv "a los pies de la cruz" y una canción popular en dialecto sajón. El musicólogo Luke Howard ha pensado por ello que el propósito inicial de Górecki fue que los "cantos tristes" se refirieran a un plano genérico del dolor humano y no solo a la vivencia de la guerra de 1939-1945. Habría sido el público quien, de 1992 en adelante, convirtió la sinfonía en un alegato poético y sonoro contra esas devastaciones, vastísimas pero particulares.[18]

En cuanto al *Dies Irae, Oratorio en recuerdo de los asesinados en Auschwitz* para voces solistas, coro y orquesta, que Krzysztof Penderecki estrenó en 1967, la riqueza tímbrica y expresiva de su polifonía lo ubica entre las obras de la gran tradición expresionista del siglo xx. Es más, la circunstancia de que haya sido concebido como un *Dies Irae*, vale decir,

15 Hanns Eisler, *Filmmusik zu 'Nuit et Brouillard'. Partitur*, ed. por Oliver Dahin, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 2007, No. 7, p. 20; No. 10, pp. 30 y 31.
16 David Culbert, "*Nuit et Brouillard* (1955): Hanns Eisler's Music And The Usage Of Nacht-Und-Nebel Aktion In German", en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 27, No. 2, junio de 2007, pp. 259-263; Nora M. Alter, "Composing in Fragments: Music in the Essay Films of Resnais and Godard", en *SubStance*, vol. 41, No. 2, 2012; Albrecht Dümling, "Eisler's Music for Resnais' 'Night and Fog' (1955): a musical counterpoint to the cinematic portrayal of terror", en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 18, No. 4, 1998, pp. 575-584.
17 Hanns Eisler, *op. cit.*, No. 14, pp. 37 y 38.
18 Luke B. Howard, "Motherhood, Billboard, and the Holocaust: Perceptions and Receptions of Górecki's Symphony No. 3", en *Music Quarterly*, 82, 1998, pp. 131-159.

como la segunda parte de una misa de *Requiem*, podría permitirnos ligar una vertiente de nuestra primera fórmula de representación musical con la del infierno que estudiamos en el capítulo 4. Sin embargo, la aproximación de lo sucedido en Auschwitz al momento de la ira divina y del castigo resulta ambivalente, si no escandalosa, según la perspectiva de un especialista que compartimos.[19]

Un segundo horizonte que vislumbramos es el dominado por el dodecafonismo y la música serial. Quizás en él se haya producido la unión más poderosa de significado, emoción y estructura musical, vinculada con la memoria de las masacres y genocidios del siglo XX. Entre 1947 y 1948, Arnold Schönberg usó el testimonio de un habitante del gueto de Varsovia para componer una suerte de oratorio sobre un tema ligado a la *Shoah*, que le había sido encargado por la fundación Koussevitzky: *Un sobreviviente de Varsovia op. 46*, para narrador, coro de voces masculinas y orquesta.[20] En la primera parte, el narrador entona el texto de los testigos en forma de *Sprechgesang*, mientras el tejido orquestal se despliega en sucesiones de quintas aumentadas (o sextas disminuidas), escandido al mismo tiempo por apariciones del tritono, el famoso *diabolus in música* (todo compositor debía evitarlo según la teoría modal de la Edad Media; el horror de ese demonio se vio reforzado por el diatonismo moderno). A partir del compás 80, el coro interviene con una variación audaz del *Sh'ma Yisrael Adonay* en la que, poco a poco, se extingue la presencia del tritono. Es el conjunto de las voces de los sufrientes, de los hundidos, que se han alzado casi como espectros, para cantar la antigua plegaria de las sinagogas. "Comenzaron nuevamente, al principio despacio, uno, dos tres, cuatro, luego más rápido y más rápido, tanto que al final sonó como una estampida de caballos salvajes, y todos, de repente, en medio de ella, empezaron a cantar el *Sh'ma Yisrael.*"[21]

En la víspera de Navidad de 1959, grupos neonazis realizaron atentados antisemitas en Alemania occidental. Paul Dessau, compositor instalado en la DDR, invitó a varios colegas de ambas Alemanias a componer, en repudio de lo acontecido, una obra conjunta, *Crónica judía*, a partir de textos de Jens Gerlach que describen la historia de los judíos en el gueto,

19 Hartmut Lück, "Orte des Schreckens...", *op. cit.*, p. 508.
20 *Ibid.*, pp. 509-510; Arnold Schönberg, *A Survivor from Warsaw for Narrator, Men's Chorus, and Orchestra, op. 46. Full Score*, Hillsdale, NY, Boelke-Bomart, 1974; Michael Strasser, "'A Survivor from Warsaw' as Personal Parable", en *Music & Letters*, vol. 76, No. 1, febrero de 1995, pp. 52-63.
21 Arnold Schönberg, *op. cit.*, p. VIII.

durante la rebelión y el exterminio. Junto a Paul Dessau, actuó Rudolph Wagner-Régeny en la DDR. Boris Blacher, Karl Amadeus Hartmann y Hans Werner Henze fueron los participantes de la República Federal.[22] Cada compositor eligió los instrumentos que acompañarían o harían el contrapunto del canto. En general, acordaron una serie de doce sonidos como punto de partida, excepto Blacher, quien no se apartó sino esporádicamente del cromatismo de una tonalidad extendida. El punto de mayor intensidad descriptiva y emocional parecería ser *Ghetto*, tercera parte de la *Crónica* que es obra de Hartmann. Hacia el final, el músico usa las maderas para unir efectos contradictorios de calma y desgarramiento que describen la salida de 5000 judíos por día del gueto hacia Treblinka: "Un hombre viejo dijo, cuando la mujer rogó por su vida al verdugo: 'Ruégaselo a las piedras, son más misericordiosas'".[23] Una marimba, un piano y otros instrumentos de percusión han ingresado inesperadamente en la oración a las piedras.

La intervención de Luigi Nono en el trabajo musical alrededor de los dolores provocados por la tiranía alemana en la Segunda Guerra Mundial dio lugar a una obra maestra: *Il Canto sospeso*, compuesta entre 1955 y 1956.[24] Nono compiló diez mensajes escritos por mujeres y hombres muy jóvenes, quienes resistieron el dominio de los nazis en todos los países de Europa. Esos textos están dirigidos a los familiares, a los amigos, y fueron redactados en los momentos previos a la muerte. Thomas Mann dijo en el prólogo que escribió para la colección de esas cartas: "[...] La fe, la esperanza, la voluntad de sacrificio de una juventud europea que, [...] contra la vergüenza de una Europa hitleriana y el horror de un mundo hitleriano, no quería simplemente 'resistir', sino que sentía ser la vanguardia de una sociedad humana mejor".[25]

El músico dividió el *Canto* en nueve partes, tres de ellas orquestales. En las otras seis, distribuyó el material escrito y lo confió, o bien a una voz solista de soprano, contralto o tenor, acompañada por la orquesta, o bien a un coro a *cappella*, con orquesta o con un acompañamiento exclusivo de timbales. Por lo general, el contrapunto es sencillo y solo la riqueza ins-

22 *Jüdische Chronik*, Texto: Jens Gerlach; Música: Boris Blache, Rudolf Wagner-Régeny, Karl Amadeus Hartmann, Hans Werne Henze, Paul Dessau, Berlín, Bote & Bock, 1966, Berlin Classics, 1995.
23 *Ibid.*, p. 25.
24 Hartmut Lück, "'...*De feuilles vertes de printemps et de lait pur*...' Luigi Nono und der ungekommene Frieden", en Hartmut Lück y Dieter Senghaas, *op. cit.*, pp. 230-231; Luigi Nono, *Il Canto sospeso für Sopran-, Alt- und Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester. Studien-Partitur*, Maguncia, Ars Viva Verlag, 1957.
25 Luigi Nono, *op. cit.*, s/p.

trumental le da densidad, al mismo tiempo que permite la supremacía de la voz y la comprensión inmediata de los textos. Cuando canta una voz, suele presentarse el tritono como intervalo, por ejemplo en el quinto episodio, a cargo del tenor, donde las arpas, el vibráfono y la marimba tienen además un papel fundamental. Es decir que la serialidad de la enunciación del texto daría cuenta del temblor y el desasosiego, mientras que los timbres de los instrumentos podrían sugerir las metáforas del cielo y del mar que aparecen en la escritura: "Si el cielo fuera papel y todos los mares del mundo tinta, no podría describiros mis sufrimientos y todo lo que veo a mi alrededor. Digo adiós a todos y lloro".[26] En la segunda parte del sexto episodio, las cuatro voces del coro cantan, cada cual su línea, con la "boca casi cerrada", según las indicaciones del compositor. No se nos escapa la comprensión de las palabras: "¡Qué duro es decir adiós para siempre a la vida tan bella!".[27] La última parte, a cargo del coro y los timbales, es la única que presenta un entrelazamiento complejo de las voces. Una de ellas canta la sílaba de una palabra, otra la sílaba siguiente y el salto puede producirse entre todas las sílabas dentro de una sola palabra. Es frecuente que aparezca el tritono en el pasaje. Los timbales diseñan un bajo continuo obsesivo. El texto se fragmenta, pero las voces se unen al final en el murmullo común que emiten las bocas cerradas aunque sonoras: "[...] No tengo miedo de la muerte... voy con fe en una vida mejor para vosotros".[28] Se comprende entonces que *sospeso* significa tanto la interrupción de la vida de quienes cantan como la idea de un canto suspendido sobre el espacio y el tiempo.

Nono realizó más tarde, en 1965, una segunda contribución al tema que nos ocupa. Compuso una música electrónica de escena para la pieza de Peter Weiss, *La pesquisa*, sobre los procesos de Auschwitz.[29] Independizada luego con el nombre de *Recuerda lo que te han hecho en Auschwitz*, es considerada una suerte de representación musical y abstracta. Eso se debería al empleo de instrumentos electrónicos para producir el sonido de la vida aplastada por el mecanismo tecnológico de muerte empleado en el campo de exterminio.

En el marco del dodecafonismo y la música serial, los artistas habrían alcanzado una segunda fórmula de representación sonora del trauma histórico. Su dimensión transitiva indica el encuentro en una emoción común y el nudo de las experiencias individuales ante el impacto del exterminio.

26 Luigi Nono, *op. cit.*, pp. 42-50.
27 *Ibid.*, pp. 59-61.
28 *Ibid.*, pp. 84-88.
29 Hartmut Lück, "Orte des Schreckens...", *op. cit.*, p. 507.

La dimensión reflexiva, por su parte, se funda sobre series de doce sonidos y sus variaciones, pero el nuevo sistema armónico que debería desprenderse de su audición no escapa de un enfrentamiento permanente con el diatonismo que domina, aún hoy, la práctica cotidiana de la música. De modo que emergen siempre las sensaciones socialmente enraizadas de la disonancia que producen los intervalos de segunda, de séptima, de quinta o tríada aumentada y de cuarta aumentada o tritono.[30] Esta armonía contradiatónica no fue una *terra incognita* hasta el siglo XX. Nada de eso. Schubert se adentró en ella en varios de sus *Lieder* con el fin de producir efectos de choque y contraste emotivos. Tal vez sea nada más que una coincidencia, un rebuscamiento de nuestra parte, una sobreinterpretación, pero lo cierto es que, inspirado en un poema de Heine sin título donde se menciona al *Doppelgänger*,[31] Schubert compuso en 1828 un *Lied* en sol menor con ese nombre, plagado de acordes de novena, quinta aumentada, séptima y tritonos, superpuestos justamente en el pasaje de la canción que dice: "[...] mi propia forma. ¡Oh, tú, *Doppelgänger*, tú, pálido camarada!".[32] Si esa pieza puede ser tomada a manera de antecedente de la asociación entre el doble y las disonancias, especialmente el tritono, hay un consecuente fundamental en el *Ulises* de Dallapiccola, estrenado en 1968. Respecto de esa ópera, Julia van Hees ha destacado el papel del tritono que se introduce en el contrapunto cada vez que el personaje principal siente que su identidad tiembla, se desvanece o se torna confusa como una sombra.[33] Nuestra hipótesis sería, por lo tanto, que la segunda fórmula de representación musical de los horrores del siglo XX, la basada en el sistema dodecafónico, podría considerarse un paralelo de la que llamamos en el libro "fórmula de la multiplicación del *Doppelgänger*".

Quisiéramos agregar, finalmente, que no solo la música académica enfrentó el problema de los límites de la representación de traumas históricos. Son muy numerosos los artistas populares contemporáneos que hi-

30 Hartmut Lück, "'...*De feuilles*...", *op. cit.*, p. 229.
31 Heinrich Heine, sin título, en *Buch der Lieder*, *Die Heimkehr*, Hamburgo, Hoffmann und Campe, 1826, No. 20.
32 Robert Samuels, "The Double Articulation of Schubert: Reflections on *Der Doppelgänger*", en *Musical Quarterly*, No. 93, 2010, pp. 192-233. La idea de Samuels sobre una semiótica de la ausencia que domina la composición del *Lied* de Schubert coincide con la interpretación y el vínculo entre disonancia (dentro de una matriz diatónica) y referencia transitiva al *Doppelgänger* que aquí proponemos. Véanse especialmente las páginas 206 y 220 y ss.
33 Julia van Hees, *Luigi Dallapiccolas Bühnenwerk "Ulisse". Untersuchungen zu Werk und Werkgenese*, Kassel, Gustav Bosse Verlag, 1994, pp. 108-121.

cieron lugar en su música, y sobre todo en sus letras, a las catástrofes del siglo xx. Entre los anglosajones, mencionemos dos ejemplos famosos, el de U2, que en 1983 editó "Sunday Bloody Sunday" con referencias a la matanza de irlandeses desarmados por parte del ejército inglés durante el conflicto de 1972, y el de Neutral Milk Hotel, conjunto estadounidense que en 1998 lanzó "Holland 1945", con alusiones a la historia de Ana Frank. Tanto esos temas cuanto "Rebuscado", de La Vela Puerca (2001), "Canción inútil", de Attaque 77 (2000), o "Vuelos", de Bersuit Vergarabat (1998), entre tantas otras, denuncian o recuerdan explícitamente grandes traumas en sus letras, mas no se diferencian notoriamente de otras creaciones musicales de los mismos grupos. Nos gustaría destacar, sin embargo, varios exponentes latinoamericanos en los que la articulación de letra y música produce novedades singulares. En primer lugar, "Desapariciones", que el panameño Rubén Blades incluyó en su disco *Buscando América*, de 1985. La pregunta por el destino de los desaparecidos y la causa de su suerte, puesta en la voz de los sobrevivientes que los buscan, se expresa en un *Sprechgesang* acompañado por una notoria diversidad tímbrica y marcado por la percusión en los bajos. En la Argentina, Luis Alberto Spinetta escribió en 1983 "Maribel se durmió", canción que podría referirse a la tristeza que despierta la muerte de un ser querido en quien lo sobrevive, pero fue pronto interpretada como un comentario de las desapariciones, una recepción que el compositor afianzó cuando, posteriormente, dedicó el tema a las Madres de Plaza de Mayo. Los saltos tonales comunes en la música de Spinetta introducen también intervalos de séptima en la línea melódica. Debemos mencionar varias baladas, entre ellas las de Víctor Heredia, cuyo "Todavía cantamos" fue transformado en un himno de la resistencia en la voz de Mercedes Sosa, o León Gieco, quien en "La memoria" denunció "el engaño y la complicidad, de los genocidas que están sueltos, el indulto y el punto final, a las bestias de aquel infierno". Por último, con letra de Mario Benedetti y música de Daniel Viglietti, "Desaparecidos" nos devuelve al terreno de la letanía: "cuando empezaron a desaparecer, como el oasis en los espejismos, a desaparecer sin últimas palabras, tenían en sus manos los trocitos, de cosas que querían".

Bibliografía

AA.VV. [Yad Vashem], *The Righteous Among the Nations*, Nueva York, Harper Collins, 2007.

AA.VV., *Matteo di Giovanni. Cronaca di una strage dipinta*, Roma, Ali, 2006.

AA.VV., *The Nazi Holocaust*, ed. por M. Marrus, Londres, Meckler, 1989, p. 77.

AA.VV.,*The Jews and the Crusaders*, Nueva Jersey, KTAV Publishing House, 1996.

AA.VV., *Materialien zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, Berlín, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, 2007.

Achilles, Katrin, *Johannes Stradanus: Venationes Avium. Zur Darstellung der Vogeljagd in der Graphik des 16. Jahrhunderts*, TU Berlin, 1980.

Adhémar, Jean, "Antoine Caron's Massacre Paintings", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 12, 1949.

Adorno, T.W., *Bitburg in Moral and Political Perspective*, ed. por G. Hartman, Bloomington, Indiana, 1986.

—, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980.

Agamben, Giorgio, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive. Homo Sacer III*, Nueva York, Zone Books, 1999.

Allen, Paula, *Flores del desierto*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1999.

Allison, A. y D. Rogers (eds.), *The contemporary printed literature of the English Counter Reformation between 1558 and 1640*, 2 vols., Aldershot Scholar Press, 1989-1994.

Allsen, Thomas, *The Royal Hunt in Eurasian History*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2006.

Alpers, Svetlana, *El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero*, Madrid, Mondadori, 1992.

Alter, Nora M., "Composing in Fragments: Music in the Essay Films of Resnais and Godard", en *SubStance*, vol. 41, No. 2, 2012.

Aly, Götz, *Hitler's Beneficiaries: Plunder, Racial War, and the Nazi Welfare State*, Nueva York, Metropolitan Books, 2007.

Améry, Jean, *At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor of Auschwitz and Its Realities*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1991.

Anderson, Margaret Lavinia, "'Down in Turkey, far away': Human Rights, the Armenian Massacres, and Orientalism in Wilhelmine Germany", *Journal of Modern History*, vol. 79, No. 1, marzo de 2007.

Andreopoulos, George J. (ed.), *Genocide: conceptual and historical dimensions*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1997.

Ardolino, Frank, "'In Paris? Mass, and Well Remembered!': Kyd's *The Spanish Tragedy* and the English Reaction to the St. Bartholomew's Day Massacre", *Sixteenth Century Journal*, vol. 21, No. 3, otoño de 1990, pp. 401-409.
Arendt, Hannah, *Auschwitz et Jerusalem*, París, Deuxtemps, 1991.
Aretz, Isabel, *Manual de Folklore Venezolano*, Caracas, Ministerio de Educación, 1957.
Arnold, Ben, "Art Music and the Holocaust", en *Holocaust and Genocide Studies*, vol. 6, No. 4, 1991, pp. 335-349.
Artsruni, Thomas, *History of the house of the Arstrunik*, Detroit, Wayne State University Press, 1985.
Attwater, Donald, *Martyrs. From St. Stephen to John Tung*, Londres, Sheed & Ward, 1958.
Augstein, Rudolf, *et al.*, *Forever in the shadow of Hitler? Original documents of the Historikerstreit, the controversy concerning the singularity of the Holocaust*, Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press, 1993.
Baer, Eva, "The Human Figure in Early Islamic Art: Some Preliminary Remarks", en *Muqarnas*, vol. 16, 1999.
Baña, Martín, "El compositor como *intelligent* y la música como forma de intervención frente a la modernidad europea. La narración de la historia rusa en las óperas de Modest Mussorgsky y Nikolay Rimsky-Korsakov", tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2014, mimeo
Barnard, T. C., "The uses of 23 October 1641 and Irish Protestant Celebrations", *English Historical Review*, No. 106, 1991, pp. 889-920.
Barocchi, Paola, *Vasari Pittore*, Florencia, Barbèra, 1964.
Baroni Vannucci, Alessandra, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano flandrus pictor et inventor*, Milán/Roma, Jandi Sapi, 1997.
Bartov, Omer, "Eastern Europe as the Site of Genocide", *The Journal of Modern History*, vol. 80, No. 3, 2008, pp. 557-594.
—, *War, Genocide and Modern Identity*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
Baschet, Jérôme, *Les Justice de l'au delà. Les representations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*, Roma, Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, 1993.
Bauman, Zygmunt, *Modernity and the Holocaust*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.
Bazyler, Michael J., "Reexamining the doctrine of humanitarian intervention in light of the atrocities in Kampuchea and Ethiopia", *Stanford Journal of International Law*, vol. 23, No. 2, 1987.
Benedict, Philip, *Graphic History. The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*, Ginebra, Droz, 2007.
Benedict, Philip, Lawrence M. Bryant y Kristen B. Neuschel, "Graphic History: What Readers Knew and Were Taught in the *Quarante Tableaux* of Perrissin and Tortorel", *French historical studies*, No. 28, 2005.
Benjamin, Walter, "Tesis de Filosofía de la Historia", en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.
Berenbaum, Michael y Arnold Kramer, *The World must know. The History of the Holocaust as Told in the United States Holocaust memorial Museum*, Boston/Nueva York/Toronto/Londres, Little-Brown & Co., 1993.
Bernstein T. *et al.* (eds.), *Faschismus Getto Massenmord. Dokumentation über Ausrottung und Widerstand der Juden in Polen wahrend des zweiten Weltkrieges*, Frankfurt, Röderberg, 1960.
Berthoud, Gabrielle, *Antoine Marcourt*, Ginebra, Droz, 1973.
Bettelheim, Bruno, "Individual and Mass Behavior in Extreme Situations", 1943, en *Surviving and other essays*, Nueva York, Knopf, 1979.
Böck, Angela, *Die Sala Regia im Vatikan*, Zurich, Olms, 1997.

Bok Van Kammen, Welnoet, *Stradanus and the Hunt*, John Hopkins Phd. Diss., 1977.
Bombassaro, Luiz Carlos, "Giordano Bruno e a metáfora da caça na Filosofia do Renascimento", en *Eadem utraque Europa*, No. 4, 2007.
Borrmann, Norbert, *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*, Colonia, DuMont, 1994.
Bottigheimer, K. S., *English Money and Irish Land*, Oxford, Clarendon Press, 1971.
Bremmer, Jan N. e István Czachesz, *The Apocalypse of Peter*, Lovaina, Peeters Publishers, 2003.
Broadbent, J. B., "Milton's Hell", *ELH*, vol. 21, No. 3, septiembre de 1954.
Brown, Peter, *The Cult of the Saints*, Chicago, Chicago University Press, 1981.
Brusati, Celeste, *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel Van Hoogstraten*, Chicago, Chicago University Press, 1995.
Buchrucker, Cristian, Susana Dawbarn y María Carolina Ferraris, *Del mito al genocidio. Una historia documental del antisemitismo en Alemania*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012.
Burke, Peter, "History as Social Memory", en *History, Culture, and the Mind*, ed. por Thomas Butler, Nueva York, Basil Blackwell, 1989.
Burucúa, Constanza, *Confronting the 'Dirty War' in Argentine Cinema, 1983-1993: Memory and Gender in Historical Representations*, Londres, Tamesis, 2009.
Burucúa, José Emilio, *La imagen y la risa. Las Pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana*, Cáceres, Periférica, 2007.
Burucúa, José Emilio y Nicolás Kwiatkowski, "El Padre Las Casas, De Bry y la representación de las masacres americanas" y "Bárbaros, sanguinarios, inhumanos. Las masacres en Irlanda durante el siglo XVII", en *Eadem Utraque Europa*, No. 10/11, Buenos Aires, 2011.
Caillois, Roger, "Metamorphoses de l'Enfer", *Diogenes*, No. 85, 1974.
Cameron, Ewan, "Medieval Heretics as Protestant Martyrs", en Diana Wood (ed.), *Martyrs and Martyrologies*, Oxford, Basil Blackwell, 1993, pp. 185-207.
Camfield, William A., *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism*, Munich, Prestel, 1993.
Camporesi, Piero y Lucinda Byatt, *The Fear of Hell: Images of Damnation and Salvation in Early Modern Europe*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1990.
Carlton, Charles, *Bigotry and blood*, Chicago, Nelson Hall, 1977.
Castelli, Elizabeth, *Martyrdom and Memory. Early Christian Culture Making*, Nueva York, Columbia University Press, 2004.
Castilla, Carlos Enrique, *La versión española de* De rebus oceanicis et Novo Orbe Decades *de Pedro Mártir de Anglería. Estudio de las operaciones discursivas del traductor*, tesis presentada ante la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán en febrero de 2010.
Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, MNBA, 2010.
Cavalcaselle, G. B. y J.A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi con alcune notizie della sua famiglia*, Florencia, Le Monnier, 1878.
Chandler, Andrew (ed.), *The Terrible Alternative. Christian Martyrdom in the Twentieth Century*, Londres, Cassell, 1986.
Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1996.
Clark, J. C. D., *The Language of Liberty, 1660-1832*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
Collinson, Patrick, "Truth and Legend: The veracity of John Foxe's Book of Martyrs", en A. C. Duke y C. A. Tamse, *Clio's Mirror: Historiography in Britain and the Netherlands*, Zutphen, De Walburg Pers, 1985.

Costamagna, Philippe, *Pontormo. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, París/Milán, Gallimard/Electa, 1994.
Crouzet, Denis, *Les Guerriers de Dieu*, París, Champ Vallon, 1990.
Culbert, David, "*Nuit et Brouillard* (1955): Hanns Eisler's Music And The Usage Of Nacht-Und-Nebel Aktion In German", en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 27, No. 2, junio de 2007, pp. 259-263.
Cultural Survival Inc. and Anthropology Resource Center, *Voices of the Sutvivors. The Massacre at Finca San Francisco, Guatemala*, Cambridge, septiembre de 1983.
Dadrian, Vahakn, *The History of the Armenian Genocide*, Oxford, Berghahn, 1976.
De Martino, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, ed. por Clara Gallini, Turín, Einaudi, 1977.
—, "Crisi della presenza e reintegrazione religiosa", *Aut Aut*, No. 31, 1976, pp. 17-38.
—, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Turín, Einaudi, 1975 (1958).
—, Ernesto, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Turín, Boringhieri, 1973 (1948).
Delehaye, H., *Les origines du culte des martyrs*, Bruselas, Société des Bollandistes, 1933.
Derderian, Sahen, *Death March. An Armenian survivor's memoir of the genocide of 1915*, Manjikian, Studio City CA, 2008.
Derenthal, Ludger, "Dada, die Toten und die Überlebenden des Ersten Weltkriegs", en *Zeitenblicke*, vol. 3, No. 1, 2004, pp. 1-30.
Des Forges, Alison, *Leave non to Tell the Story*, Nueva York, Human Rights Watch, 1999.
Descrop, G., *Des camps au genocide: la politique de l'impensable*, Grenoble, Presses universitaires, 1995.
Dictionnaire de droit canonique, ed. por R. Naz, vol. 6, París, Librarie Letouzey, 1957.
Didi-Huberman, Georges, *Images in Spite of All*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2003.
Dittrich, Christian, *Jacques Callot (1592-1635) Das druckgraphische Werk im Kupferstich-Kabinett zu Dresden*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1992.
Donagan, Barbara, "Atrocity, war crime and treason in the English Civil War", *American Historical Review*, vol. 99, No. 4, 1994, pp. 1137-1166.
D'Orleans, Pierre Joseph, *History of the two Tartar conquerors of China*, Nueva York, Burt Franklin, 1971.
Drost, Pieter, *The crime of state*, vol. 2, Genocide, Leyden, AW Sythoff, 1959.
Duby, Georges, *The Early Growth of the European Economy*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.
Dümling, Albrecht, "Eisler's Music for Resnais' 'Night and Fog' (1955): a musical counterpoint to the cinematic portrayal of terror", en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 18, No. 4, 1998, pp. 575-584.
Dwyer, Philip y Lyndall Ryan (eds.), *Theatres of Violence. Massacre, Mass Killing and Atrocity Throughout History*, New Castle, Australia, 2012.
Edwards, David, Padraig Lenihan y Clodagh Tait (eds.), *Age of Atrocity. Violence and Political Conflict in Early Modern Ireland*, Dublín, Four Courts Press, 2007.
Ehrmann, Jean, *Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres*, París, Flammarion, 1986.
—, "Massacre and Persecution Pictures in Sixteenth Century France", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII, 1945.
Eire, Carlos, "Prelude to Sedition: Calvin's Attack on Nicodemism and Religious Compromise", *Archiv für Reformationsgeschichte*, No. 76, pp. 120-145.
El Kenz, David, *Le massacre, objet d'histoire*, París, Gallimard, 2005.
—, *Les bûchers du roi: la culture protestante des martyrs (1523-1572)*, París, Champ Vallon, 1997.
El Kenz, David y François-Xavier Nérard (dirs.), *Commémorer les Victimes en Europe: XVIe-XXIe siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.
Elder, Bruce, *Blood on the Wattle: Massacres and Maltreatment of Aboriginal Australians since 1788*, NSW, Holland Press, 1998.
Ellis, Peter Berresford, *Hell or Connaught. The Cromwellian colonisation of Ireland. 1652-1660*, Belfast, Black Staff Press, 1988.
Estenssoro, Juan Carlos, *Música y sociedad coloniales: Lima, 1680-1830*, Lima, Colmillo Blanco, 1989.
Faces of of Babi Yar in Felix Lembersky's Art. Presence and Absence, Brandeis University, 2011.
Falla, Ricardo, *Massacres in the Jungle*, San Francisco, Voulder, 1994.
Faynzylberg, Alter, "Testimonies of former prisoners", en *Auschwitz. A History in Photographs*, Auschwitz, State Museum Archive, 1993.
Félibien, André, *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus Excellens Peintres Anciens et Modernes avec la Vie des Architectes*, Trévoux, Imprimerie de S.A.S., 1725.
Ferber, Stanley, "Peter Bruegel and the Duke of Alba", *Renaissance News*, Renaissance Society of America, vol. 19, No. 3, otoño de 1966, pp. 205-219.
Ford, A., "Martyrdom, history and memory in Early Modern Ireland", en *History and Memory in Modern Ireland*, ed. por I. McBride, 2001.
France, Richard T., "Herod and the Children of Bethlehem", *Novum Testamentum*, vol. 21, fasc. 2, abril de 1979.
Franklin, Alfred M. (dir.), *Les grandes scénes historiques du XVIe siécle. Reproduction fac-similé du recueil de J. Tortorel et J. Perrissin*, Publiée sous la direction de M. Alfred Franklin, administrateur de la Bibliothèque Mazarine, París, Librairie Fischbacher, 1886.
Freedberg, David, "The Representation of Martyrdoms during The Early Counter-Reformation in Antwerp", *Burlington Magazine*, vol. 118, No. 876, marzo de 1976, pp. 128-138.
Frend, W. H. C., *Martyrdom and persecution in the Early Church. A study of a conflict from the Macabees to the Donatists*, Nueva York, Anchor Books, 1967.
Friedlander, Saul (comp.), *En torno a los límites de la representación*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad de Quilmes, 2007.
Fromm, Erich, *The Fear of Freedom*, Londres, Routledge, 2001.
Garrisson, Janine, *Guerre civile et compromis, 1559-1598*, en *Nouvelle Histoire de la France Moderne* 2, París, Seuil, 1991.
Gatti, Gabriel, *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Trilce, 2008.
Getscher, Robert H., "The *Massacre of the Innocents*, an Early Work Engraved by Marcantonio", *Artibus et Historiae*, vol. 20, No. 39, 1999, pp. 95-111.
Giersch, Silke Margarete, *Das Frühwerk von Max Ernst (1906/7-1919). "Max Ernst vor der Collage"*, Berlín, febrero de 1998.
Gilbert, Shirli, *La música en el Holocausto. Una manera de confrontar la vida en los guetos y campos nazis*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
Gilbert, T. J., *Contemporary History of affairs in Ireland from 1641-52*, Dublín, 1879.
Ginsburgs, George y V. N. Kudriatsev, *The Nuremberg Trial and International Law*, Martinus Nijhoff, 1990.
Ginzburg, Carlo, "Family Resemblances and Family Trees: Two Cognitive Metaphors", en *Critical Inquiry*, No. 30, primavera de 2004.
—, "Memory and Distance. Learning from a Gilded Silver Vase (Antwerp, c. 1530)", *Diogenes*, vol. 51, No. 201, 2004, pp. 99-112.
—, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milán, Feltrinelli, 2000.

—, "Checking the Evidence: The Judge and the Historian," *Critical Inquiry*, No. 18, 1991, pp. 79-98.
Glaser, Lynn, *America on Paper. The First Hundred Years*, Filadelfia, Associated Antiquaries, 1989.
Gombrich, E. H., *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, Londres, National Gallery, 1995.
—, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, 1970.
Graham, John, *Lavater's Essays on Physiognomy. A Study in the History of Ideas*, Berna/Frankfurt/Las Vegas, Peter Lang, 1979.
Gregory, Brad S., *Salvation at Stake*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1999.
Greve, Anna, *Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den Grands Voyages aus der Werkstatt de Bry*, Colonia/Weimar/Viena, Böhlau, 2004.
Gross, Jan, *Neighbors. The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
Gudehus, Christian y Michaela Christ (eds.), *Gewalt. Ein interdiziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler, 2013.
Gunther, Hans. F. K., "The Nordic Race as an Ideal Type", en *Nazi Culture: A Documentary History*, ed. por George I. Mosse, Nueva York, Schocken Books, 1966.
Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 (1950).
—, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004 (1925).
Haskell, Francis, *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, CT, Yale University Press, 1993.
Healy Wasyliw, Patricia, *Martyrdom, murder, and magic. Child saints and their cults in medieval Europe*, Nueva York, Peter Lang, 2008.
Herrera, María José, "Los años setenta y ochenta en el arte argentino", en José Emilio Burucúa (director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
Herz, Alexandra, "Vasari's 'Massacre' Series in the Sala Regia: The Political, Juristic, and Religious Background", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 49 Bd., No. 1, 1986, pp. 41-54.
Hilberg, Raul, *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish Catastrophe*, Nueva York, Aaron Asher, 1992.
Hill, C., *Milton and the English Revolution*, Londres, Faber & Faber, 1977.
Hinton, Alexander Laban (ed.), *Annihilating Difference. The Anthropology of Genocide*, Los Angeles, University of California Press, 2002.
Hirsch, Marianne, "Family Pictures. *Maus*, Mourning and Post-Memory", en *Discourse*, año 15, No. 2, 1992-93, pp. 3-29.
Holt, Mack P., *The French Wars of Religion, 1562-1629*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
Hoppenbrouwers, H. A. M., *Recherches sur la terminologie du martyre de Tertullien a Lactance*, Utrecht, Dekker & van de Vegt, 1961.
Horowitz, Elliot, "Existe-t-il un art juif? Le peuple de l'image: les juifs et l'art", *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, mayo-junio de 2001.
Houseman, Michael y Carlo Severi, *"Naven" or the Other Self. A Relational Approach to Ritual Action*, Leiden/Boston/Colonia, Brill, 1998.
Howard, Luke B., "Motherhood, Billboard, and the Holocaust: Perceptions and Receptions of Górecki's Symphony No. 3", en *Music Quarterly*, No. 82, 1998, pp. 131-159.
Howe, E., "Architecture in Vasari's 'Massacre of the Huguenots'", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 39, 1976, pp. 258-261.

Hubert, Henri y Marcel Mauss, *Sacrifice: its nature and function*, Londres, University of Chicago Press, 1964.
Huchard, Cécile, *D'Encre et de sang. Simon Goulart et la Saint-Barthélemy*, París, Honoré Champion, 2007.
Hütt, Wolfgang (ed.), *Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk. Druckgraphik*, Munich, Rogner & Bernhard, 1971.
Israel, Jonathan I., *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity, 1650-1750*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
Jelin, Elizabeth, "Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones", *Lucha Armada en la Argentina*, Año 5, Anuario 2010.
Kagabo, José, "Speaking of Genocide and Thinking the Unthinkable: Narratives and History", Novena Conferencia Bianual de la Inernational Association of Genocide Scholars, Buenos Aires, 2011.
Kansteiner, Wulf, "Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies", *History and Theory*, vol. 41, No. 2, mayo de 2002, pp. 179-197.
Kantorowicz, Ernst H., "*Pro Patria, Mori* in Medieval Political Thought", AHR, No. 56, 1950-1951.
Kapeliouk, Amnon, *Enquête sur un massacre: Sabra et Chatila*, París, Seuil, 1982.
Keeley, Lawrence, *War before Civilization*, Oxford, University Press, 1996.
Kelley, Donald R., "Martyrs, Myths, and the Massacre: The Background of St. Bartholomew", *The American Historical Review*, vol. 77, No. 5, diciembre de 1972, pp. 1323-1342.
Kershaw, Ian, *The Nazi Dictatorship: Problems and Perspectives of Interpretations*, Londres, Arnold, 1989.
Kingdon, Robert M., *Myths about the St. Bartholomew's Day Massacres. 1572-1576*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1988.
Kogon, Eugen, *The Theory and Practice of Hell: The German Concentration Camps and the System Behind Them*, Londres, Secker & Warburg, 1950.
Köhler, Hans Joachim (ed.), *Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit*, Stuttgart, Klerr Cotta, 1981.
Kolb, R., *For all the Saints. Changing perceptions of Martyrdom and Sainthood in the Lutheran Reformation*, Macon, Mercer University Press, 1987.
Koselleck, Reinhart, "Wer darf vergessen werden? Das Holocaust-Mahnmal hierarchisiert die Opfer", *Die Zeit*, No. 13, 19 de marzo de 1998.
Kruse, Irène, "Le mémorial de l'Holocauste de Berlin", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, No. 67, julio-septiembre de 2000, pp. 21-32.
Kuper, Leo, *Genocide*, New Haven, Yale University Press, 1981.
Kuperty-Tsur, Nadine, "The Saint Bartholomew's Day Massacre and Baroque Tendencies in France: The Impact of Religious Turmoils on the Aesthetics of the French Renaissance", *Poetics Today*, vol. 28, primavera de 2007, pp. 117-144.
Kvanvig, J. L., *The Problem of Hell*, Nueva York, Oxford University Press, 1993.
LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.
—, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1998,
—, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
Lafuente Ferrari, Enrique, *Goya. Gravures et lithographies*, París, *Arts et métiersgraphiques*, 1961.
Lamberigts, M. y P. Van Deun (eds.), *Martyrium in Multidisciplinary Perspective*, Lovaina, Leuven University Press, 1995.

Lang, Berel, *Act and Idea in the Nazi Genocide*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

Langbein, H., *Hommes et femmes à Auschwitz*, París, UGE, 1994.

Langer, Lawrence, *Art from the Ashes. A Holocaust Anthology*, Nueva York, Oxford University Press, 1995.

Lavisse, Ernest, "Le massacre fait à Vassy le premier jour de Mars 1562", en Alfred Franklin, *Les grands scènes historiques du seizième siècle*, París, 1886.

Le Roy Ladurie, Emmanuel, *Carnival in Romans*, Londres, Scolar Press, 1979.

Legge, Elizabeth M., *Max Ernst. The Psychoanalytic Sources*, Londres/Ann Arbor, MI, UNI Research Press, 1989.

Lemkin, Raphael, *Axis Rule in Occupied Europe*, Washington, DC, Carnegie Endowment for International Peace, 1944.

Leon Poliakov, *Auschwitz*, París, Julliard, 1964.

León-Portilla, Miguel (ed.), *Visión de los vencidos*, Madrid, Historia 16, 1985.

Levene, Mark y Penny Roberts (eds.), *The Massacre in History*, Nueva York, Berghahn Books, 1999.

Lewis, C. S., *A Preface to Paradise Lost*, Nueva York, Oxford University Press, 1961.

Leydesdorff, Selma, *Surviving the Bosnian Genocide. The Women of Srebrenica Speak*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2011.

Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone, *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

Lonsdale, S.H., "Creatures of speech: lion, herding and hunting similes in the *Iliad*", en *Beiträge zur Altertumskunde*, No. 5, Stuttgart, 1990.

Lück, Hartmut y Dieter Senghaas, *Vom hörbaren Frieden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

Lyotard, Jean-François, *The Differend*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

Maier, Charles, *The Unmasterable Past*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

Marin, Louis, "Poder, representación, imagen", en *Prismas*, No. 13, 2009, pp. 135-153.

Marx, Jacques (ed.), *Sainteté et martyre dans les religions du livre*, Problèmes d'histoire du Christianisme, vol. 19, Bruselas, Editions de l'Université de Bruxelles, 1989.

Materialien zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Berlín, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, 2007.

McElligott, J., "Cromwell, Drogheda, and the Abuse of Irish History", *Irish Studies Review*, VI, No. 1, 2001.

McNamara, Patrick, "Memory, Double, Shadow, and Evil", *Journal of Analytical Psychology*, No. 39, 1994, pp. 233-251.

Menard, Michèle y Annie Duprat (eds.), *Histoire, images, imaginaires, fin xv siecle-début xx siècle*, Le Mans, 1998.

Michaud, Éric, *La estética nazi. Un arte de la eternidad. La imagen y el tiempo en el nacionalsocialismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

Miller, Milton, "*Paradise Lost*: The Double Standard", *Univ. of Toronto Quart.*, No. 20, 1951, pp. 183-199.

Milton, John, "On the Late Massacre in Piedmont", 1655, John Milton (1608-1674), *Complete Poems*, The Harvard Classics, 1909-1914.

Mironko, Charles K., "Ibitero: Means and Motive in the Rwandan Genocide", en Susan Cook (ed.), *Genocide in Cambodia and Rwanda: New Perspectives*, New Brunswick y Londres, Transaction Publishers, 2006.

Moore, Thomas, *The Life of Lord Byron*, Londres, 1835, v, 35.

Moreau, G.,"Contribution à l'histoire du livre des martyrs", *Bulletin de la Societe de l'histoire du protestantisme français*, No. 103, 1957.

Muchembled, R., *A History of the Devil*, Cambridge, Polity Press, 2003.

Murrell Stevenson, Robert, *Music in Aztec & Inca Territory*, Los Angeles/Berkeley, University of California Press, 1968.

Neumann, E., *Depth Psychology and a New Ethic*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1969.

Noonan, Kathleen, "'Martyrs in Flames': Sir John Temple and the conception of the Irish in English martyrologies", *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, vol. 36, No. 2, 2004, pp. 223-255.

—, "'The cruel pressure of an enraged, barbarous people': Irish and English identity in seventeenth century propaganda and policy", *Historical Journal*, No. 41, marzo de 1998, pp. 151-177.

Ó Siochrú, Micheál, "Atrocity, codes of conduct and the Irish in the British civil Wars 1641–1653", *Past and Present*, No. 195, mayo de 2007, pp. 55-86.

O'Hara, D., *English Newsbooks and Irish Rebellion, 1641-1649*, Dublín, Four Courts Press, 2006.

Ole Peter Grell y Bob Scribner (eds.), *Tolerance and Intolerance in the European Reformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Olivares, Lisette, "La geometría de la conciencia: Un archivo introductorio", *e-misférica*, 7.2, <http://hemisphericinstitute.org/journal/7.2/multimedios/jaar/introduccion.html>.

Omaar, Rakiya y Alex Waal, *Rwanda, death, despair and defiance*, Londres, African Rights, 1995.

Pagden, Anthony, "*Ius et Factum*: Text and Experience in the Writings of Bartolomé de Las Casas", *Representations*, No. 33, 1991.

Pagnoux, Elizabeth, "Reporter photographe à Auschwitz", *Les temps modernes*, vol. 56, No. 613, 2001.

Panofsky, Erwin, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milán, Feltrinelli, 1979.

Paolucci, Anne, "Dante's Satan and Milton's 'Byronic Hero', *Italica*, vol. 41, No. 2, junio de 1964, pp. 139-149.

Papi, Anna Benvenuti y Elena Giannarelli, *Bambini Santi: rappresentazioni dell'infanzia e modelli agiographici*, Turín, Rosenberg and Sellier, 1991.

Parker, Roscoe E., "The Reputation of Herod in Early English Literature", *Speculum*, vol. 8, No. 1, enero de 1933, pp. 59-67.

Parrau, A., *Écrire le camps*, París, Belin, 1995.

Pastoreau, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006.

Patrides, C.A., "Renaissance and Modern Views on Hell", *The Harvard Theological Review*, vol. 57, No. 3., julio de 1964, pp. 217-236.

Pérez Garzón, J. y E. Manzano Moreno, *Memoria histórica*, Madrid, Catarata, 2010.

Pertusi, Agostino (ed.), *La caduta di Costantinopoli. L'eco nel mondo*, Milán, Mondadori/Fondazione Lorenzo Valla, s/f.

Peterson, Anna L. y Brandt G. Peterson, "Martyrdom, Sacrifice, and Political Memory in El Salvador", *Social research*, vol. 75, No. 2, verano de 2008.

Piccolomini, E. S., *Commentarii*, ed. por L. Totaro, 2 vols., Milán, 1984.

Picker, H., *Hitlers Tischgespräche im Führerhaptquartier*, 3ª ed., Stuttgart, Seewald, 1977.

Pizer, John, "Guilt, Memory and the Motif of the Double in Storm's 'Aquis submersus' and 'Ein Doppelgänger'", *German Quarterly*, vol. 65, No. 2, primavera de 1992.

Plews, John L., "'Aus dem Gesicht verloren': Lavater's Physiognomical Shade and the Coming-Out Story of Chamisso's Peter Schlemihl", en *seminar*, vol. 40. No. 4, noviembre de 2004, pp. 327-348.

Pollard, A. W. *et al.* (eds.), *A Short Title Catalogue of Books Printed in England, Ireland, Scotland and Wales*, 3 vols., Londres, Bibliographical Society, 1976-1991.

Ponchaud, François, *Cambodia, Year Zero*, Nueva York, Penguin, 1978.

Pool, Gerhard, *Samuel Maharero*, Windhoek, Gamsberg Macmillan, 1991.
Poole, Kristen, "Garbled Martyrdom in Christopher Marlowe's *The Massacre at Paris*", *Comparative Drama*, 32.1, 1998, pp. 1-25.
Porter, J. *Genocide and Human Rights*, Lanham, University Press of America, 1982.
Rancière, Jacques, "El viraje ético de la estética y la política", Santiago de Chile, 11 de abril de 2005, publicado en la revista mexicana *Fractal*.
Rank, O., "Der Doppelgänger", en *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*, Internationale psychoanalitische Bibliothek, No. 4, Leipzig/Viena, 1919.
Reato, Ceferino, *Disposición final. La confesión de Videla sobre los desaparecidos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2012.
Reyes Mate, *Tratado de la injusticia*, Barcelona, Anthropos, 2011.
Richet, D., "Aspects socio-culturels des conflits religieux à Paris dans la seconde moitié du XVI siècle", *Annales ESC*, xxxii, 1977.
Ries, Heide, *Jacques Callot: Les Misères et les Malheurs de la Guerre*. Disertación, Fakultät für Kulturwissenschaften, Eberhard-Karls-Univesität Tübingen, 1981.
Roberts, A. y J. Donaldson (eds.), *The Ante-Nicene Fathers. Translations of the Writings of the Fathers down to AD 325*, Nueva York, 1899.
Rosenblum, Robert, "The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism", *The Art Bulletin*, vol. 39, No. 4, diciembre de 1957, pp. 279-290.
—, "The Paintings of Antoine Caron", *Marsyas*, v, i, 1950-1953.
Roy, Ellen y Katsuyoshi Fukoi, *Redefining Nature, Ecology, Culture and Domestication*, Oxford, Berg, 1996.
Sánchez Zapatero, Javier, *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*, Madrid, Montesinos, 2010.
Sánchez, Gervasio, *La caravana de la muerte. Las víctimas de Pinochet*, Barcelona, Blume, 2001.
Santos Silva, Augusto *et al.*, *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque*, París, Musée Jacquemart-André, 2001.
Schelvis, Jules, *Sobibor. A History of a Nazi Death Camp*, Oxford/Nueva York, Berg, 2007.
Scheurmann,Ingrid y Volkhard Knigge (eds.), *Josef Szajna. Kunst und Theater*, Gotinga, Wallstein, 2002.
Schlör, Joachim y Jürgen Hohmuth, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, Munich, Prestel, 2005.
Scorza Barcellona, F., "La celebrazionie dei santi innocenti nella omilettica latina dei secoli IV-VI", *Studi Medievali*, VI, II, 1974.
Scribner, R.W., *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
Sebastián, Santiago, *Iconografía del indio americano. Siglos XVI-XVII*, Madrid, Tuero, 1992.
Seeley, David, *The noble death. Graeco Roman martyrology and Paul's concept of salvation*, Shefield, Reino Unido, JSOT Press, 1990.
Semelin, Jacques, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et génocides*, París, Seuil, 2005.
—, "Du massacre au processus génocidaire", *Revue internationale des sciences sociales*, No. 174, diciembre de 2002.
Severi, Carlo, *El sendero y la voz*, Buenos Aires, SB, 2010.
Shaskan Bumas, E., "The Cannibal Butcher Shop: Protestant Uses of las Casas's "Brevísima relación" in Europe and the American Colonies", *Early American Literature*, vol. 35, No. 2, 2000, pp. 107-136.
Shepardson, Nikki, *Burning zeal. The rhetoric of Martyrdom and the Protestant community in Reformation France, 1520-1570*, Bethlehem, PA, Lehigh University Press, 2007.

Simmons, Sherwin, "Split-Identity in Ernst Ludwig Kirchner's Woodcut Cycle *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 70. Bd., H. 3, 2007, pp. 409-432.
Skey, Miriam, "Herod's Demon-Crown", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 40, 1977.
Smiljanic, Damir, "Okkasionelle Identität. Überlegungen zur Philosophie des Schattens", en *Synthesis Philosophica*, No. 51, 2011, pp. 59-66.
Snyder, Timothy, *Terre di sangue. L'Europa nella morsa di Hitler e Stalin*, Milán, Rizzoli, 2011.
Sontag, Susan, *On photography*, Londres, Penguin, 1971.
Stafford, Barbara Maria, "Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 43, No. 1, 1980, pp. 65-78.
Steadman, John M., "The Idea of Satan as the Hero of 'Paradise Lost'", *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 120, No. 4, Symposium on John Milton, 13 de agosto de 1976.
Stoichita, Victor I., *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 1999.
—, *The Self-Aware Image. An insight into Early Modern Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
Stoll, André, "'Non si può guardare'. Dallo spettacolo della giustizia assolutista al crollo dei miti della civiltà. La guerra nell'opera grafica di Callot e di Goya", en *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Istituto Nazionale per la Grafica, Milán, Mazzotta, 1992, pp. 85-108.
Strasser, Michael, "'A Survivor from Warsaw' as Personal Parable", en *Music & Letters*, vol. 76, No. 1, febrero de 1995, pp. 52-63.
Strong, Roy, *Splendor at Court. Renaissance Spectacle and the Theatre of Power*, Boston, Houghton, 1973.
Sutherland, N.M., *The Massacre of St. Bartholomew and the European Conflict*, Londres, Macmillan, 1973.
Swiebocka, Teresa, *Auschwitz in Photographs*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
Tait, Clodagh, "Adored For Saints: Catholic Martyrdom in Ireland, 1560-1655", *Journal of Early Modern History*, vol. 5, No. 2, 2011, pp. 127-159.
Terán, Oscar, *De utopías, catástrofes y esperanzas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
Thompson, Edward Palmer, *La formación histórica de la clase obrera en Inglaterra*, Barcelona, Crítica, 1990.
Totten, Samuel, W. Parsons e I. Charny (eds.), *First-Person Accounts of Genocidal Acts Commited in the Twentieth Century. An Annotated Bibliography*, Londres, Greenwood, 1991.
Tuck, Steven L., "The Origins of Roman Imperial Hunting Imagery: Domitian and the Redefinition of Virtus under the Principate", *Greece & Rome*, Second Series, vol. 52, No. 2, octubre de 2005, Cambridge University Press on behalf of The Classical Association.
Tunbull, Clive, *Black War: The Extermination of the Tasmanian Aborigines*, Melbourne, FW Cheshire, 1948.
Van Alphen, Ernst, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1997.
Vardoulakis, Dimitris, *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*, Nueva York, Fordham University Press, 2010.
—, "The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's 'The Uncanny'", *SubStance*, vol. 35, No. 2, 110, 2006.
—, "The critique of loneliness. towards the political motives of the Doppelgänger", *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 9, No. 2, 2004, pp. 81-101.

Vauchez, André, *La saincteté en occident aux derniers siècles du moyen âge d'après les procès de cannonisation et les documents hagiographiques*, Roma, Ecole Française de Rome, 1988.
Vega, Carlos, *Música sudamericana*, Buenos Aires, Emecé, 1946.
Villari, Rosario, "El rebelde", en *El hombre barroco*, Madrid, Alianza, 1992
Von Bothmer, Dietrich, "Greek Vase Painting: An Introduction", en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, vol. 31, No. 1, otoño de 1972.
Von Campenhausen, Hans Freiherr, *Die Idee des Martyriums in der alten Kirche*, Gotinga, Vandenhoeck und Ruprech, 1964.
Wajcman, Georges, "De la croyance photographique", *Les temps modernes*, vol. 56, No. 613, 2001.
Walker, D.P., *The Decline of Hell*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1964.
Warburg, Aby, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1995. Traducción y ensayo interpretativo por Michael P. Steinberg.
Webber, Andrew J., *The Doppelgänger. Double Visions in German Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
Wild, Adolf, *Jacques Callot 1592-1635. Kupferstiche und Radierungen*. Katalog zur Ausstellung, Gutenberg-Museum Mainz, 9 de octubre de 1982.
Wolfthal, Diane, "Jacques Callot's Miseries of War", *The Art Bulletin*, vol. 59, No. 2, junio de 1977.
Wood, E. Thomas y Stanislaw M. Jankowski, *Karski: How One Man Tried to stop the Holocaust*, Nueva York, John Wiley, 1994.
Woody, T. W. *et al.*, *A New History of Ireland*, Oxford, Oxford University Press, 1976.
Wytwycky, Bohdan, *The Other Holocaust. The Many Circles of Hell*, Washington, Novak, 1980.
Yates, Frances, *The Valois Tapestries*, Londres, Warburg, 1959.
Yerushalmi, Yosef Hayim, *Zahor. Jewish History and Jewish Memory*, Seattle, University of Washington Press, 1996.
Young, James E., *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1993.
Young, Karl, "Ordo Rachelis", en *University of Wisconsin Studies in Language and Literature*, No. 4, Madison, 1919, pp. 1-65.
Zemon Davis, Natalie, "The Rites of Violence", *Past and Present*, No. 59, 1973.
Zylberman, Lior, *Imagen, memoria, imaginación. Mundos sociales en el cine de Atom Egoyan*, tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad De Buenos Aires, Buenos Aires, 2013.

FUENTES

A.M. (¿Anthony Munday?), *The true report of the prosperous successe which God gave onto our english souldiours against the forraine bands of our Romaine enemies*, Londres, 1581.
AA.VV., *Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwit's-Birkenau*, París, Mémorial de la Shoah / Calman-Lévy, 2005.
AA.VV., *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)*, Buenos Aires, Eudeba, 2003 (1985).
AA.VV., *Remonstrance envoyee au Roy par la noblesse de la religion reformee du pais & Comte du Maine, sur les assassinats, pilleries, saccagements de maisons, seditions, violements de femmes et autres excess horribles commis depuis la publication de l'Edit de pacification dedans ledit Comte et presentee a Sa Maiesté a Rossillon le x. iour d'Aoust*, 1564.
Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, ed. por F. Lestringantg, París, Gallimard, 1995.
Alighieri, Dante, *Divina Commedia*.
Anón., *Resolution claire et facile sur la question de la prise d'armes par les inferieurs*, Reims, 1577.
Anón., *A Bloudy Fight in Ireland, between the Parliaments Forces, Commanded by Sir Charles Coot, and Col. Russels; and the Kings Forces*, Londres, 1652.
Anón., *A brief declaration of the barbarous and inhumane dealings of the Northern Irish rebels and many others in several countries up rising against the English that dwelt both lovingly and securely among them. Written to excite the English nation to relieve our poor wives and children that have escaped the rebels savage cruelty and that shall arrive safe among them in England, and in exchange to send aid of men, and means forthwith to quell their boundless insolencies, with certain encouragements to the work*. By G.S. Minister of God's word in Ireland. Published by direction from the state of Ireland. London, Printed by A.N. for Abel Roper, at the black spread eagle against St. Dunstons Chirch in Fleet Street, 1641.
Anón., *A new remonstrance from Ireland. Declaring the barbarous cruelty and inhumanity of the Irish rebels against the Protestants there. Also an exact discovery of the manners and behaviour of the Irish renegadoes here in England, with infallible notes whereby they may ne known and distinguished, together with the places they usually frequent and many other things remarkable*, London, printed for George Tomlinson, 1642.
Anón., *A seasonable warning to Protestants; from the cruelty and treachery of the Parisian Massacre, August the 24th 1572. Wherein the snares laide for the innocent are detected and posterity cautioned not to believe. With the Pope's Bull to encourage and justify the massacre and rebellion of Ireland*, collected from the French historiographers, Londres, Printed for Benj. Atsop, at the Angel and Bible over against the Stocks Market, 1680.
Anón., *A True and credible relation of the barbarous cruelty and bloody massacre of the English Protestants that lived in the kingdom of Ireland, anno dom. 1641, in the province of Ulster, and other of the provinces there, by the Irish rebellious traytors. Written by a gentleman who was an eyewitness of most of the passages heareafter following, who was forced with his wife to abbandon house, estate and country, for feare of the rebels and arrived in London this 25 January 1642*, London, printed by E. Griffin, 1642.
Anón., *Histoire de la cruauté exercée par Francoys de Lorraine, Duc de Guise, et les siens en la ville de Vassy*, 1562.
Anón., *La nulité de la pretendue innocence et justification des massacres de Henry de Valois*, París, 1589.
Anón., *Portraict et description du massacre proditoirement commis en la personne de Henry de Lorraine*, París, 1588.
Anon., *Remonstrance faicte au Roy par Madame de Neomourse sur le massacre de ses enfants*, París, 1588.
Antoine de la Roche Chandieu, *Histoires des persecutions et martyrs de l'Eglise de Paris depuis l'An 1557 jusques au temps du Roy Charles neufuiesme*, Lyon, 1563.
Appiano, *Guerras civiles*.
Bak, Samuel, "Speaking about the Unspeakable", conferencia en el *International Colloquy about the Holocaust and the Arts*, Parlamento Europeo, Estrasburgo, octubre de 2002.
Bak, Samuel, *Between Worlds: The Paintings of Samuel Bak from 1946-2000*, Boston, Pucker Art Publications, 2002.
Baldinucci, Filippo, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua…*, Florencia, Stecchi e Pagani, 1772.

Baum, G., E. Cunitz y E. Reuss (eds.), *Corpus Reformatorum (opera Calvini)*, 59 vols., Braunschweig, 1863-1880.

Bayle, Pierre, *Oeuvres Diverses*, La Haya, 1727.

Belleforest, François de, *Discours sur l'heur des presages advenus de nostre temps significant la felicité de regne de nostre Roy Charles*, París, 18 de noviembre de 1572.

Beza, Th., *Du droit des magistrats*, Ginebra, 1574, edición crítica de R.M. Kingdon, Ginebra, 1970.

—, *Histoire ecclésiastique*, ed. por G. Baum y E. Cunitz, París, 1883.

Billingsley, Nicholas, *Brachy-Martyrologia. or, A Breviary Of all the greatest Persecutions Which have befallen the Saints and People of God From the Creation to our present Times. paraphrased by Nicholas Billingsly of Merton Coll. Oxon*, 1657.

Blake, William, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1793, en *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. por David V. Erdman, Berkeley, University of California Press, 1982.

Blokker, Roy y Robert Dearling, *The Music of Dmitri Shostakovich. The Symphonies*. Londres, The Tantivy Press, 1979.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1979.

Büchner, Georg, *La muerte de Danton, Obras completas*, Madrid, Trotta, 1992.

Butter, N., *Worse and worse newes from Ireland*, marzo de 1642.

—, *Newes from Ireland*, 1608.

—, *The over-throw of an Irish rebell, in a late bataille*, 1608.

Calvino, *Opera quae supersunt omnia*, ed. por Guilielmus Baum, Eduardus Cunitz y Eduardus Reuss, vol. 6, Brannschweig Schwetschke, 1867.

Camden, William, *Britain, or a Choriographicall Description of the Flourishing Kingdomes England, Scotland and Ireland*, Londres, 1610.

Camon, F., *Primo Levi en diálogo con Ferdinando Camon*, Salamanca, Anaya y Muchnick, 1996.

Campion, E., *Two bookes of the histories of Ireland*, 1571.

Caxton, William (trad.), *Mirrour of the World*, 1480.

CELS, "Las leyes de Punto Final y Obediencia Debida son inconstitucionales", disponible en línea: <http://www.cels.org.ar/common/documentos/sintesis_fallo_csjn_caso_poblete.pdf>.

Chamberin, Brewster y Marcia Feldman (eds.), *The Liberation of the Nazi Concentration Camps 1945. Eyewitnesses Accounts of the Liberators*, Washington, DC, US Holocaust Memorial, 1987.

Chamisso, Adelbert, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, Nürnberg, Johan Leonard Schrag, 1814.

Cicerón, *The Orations of Marcus Tullius Cicero*, traducido por C. D. Yonge, Londres, George Bell & Sons, 1903.

Cipriano, *Liber de Unitate Ecclesiae*.

Clarke, Samuel, *A General Martyrologie containing a Collection of All the Greatest Persecutions Which have Befallen the Church of Christ from the Creation, to our Present Times*, 1651.

Coates, W.H., *The journal of Sir Simonds D'Ewes*, 1942.

Conrad, Joseph, *The Heart of Darkness*, Londres, Plain Label Books, 2007 (1899).

Cornelio Tácito, *Vida de Cnæus Julius Agricola*.

Cornelius à Lapide, *The great commentary of Cornelius à Lapide*, trad. por Thomas W. Mossman, John Hodges, Londres, 1890.

Cossi, Paolo, *Medz Yeghern. Le Grand Mal*, París/Bruselas, Dargaud, 2009.

Cranford, James, *The Tears of Ireland. Wherein is lively presented as in a map a list of the unheard of cruelties and perfidious treacheries of blood thirsty Jesuits and the Popish Faction*, Londres, 1642.

Crespin, Jean, *Histoire des Martyrs persecutez et mis à mort pour la verité de l'Evangile, depuis le temps des Apostres jusques à l'an 1574*, Ginebra, 1582.

—, *Actes des Martyrs deduits en sept livres, depuis le temps de Wiclef & de Hus, jusques à présent*, Ginebra, 1564.

Croci, Pascal, *Auschwitz*, París, Emmanuel Proust, collection Atmosphères, 2000.

Crouch, Nathaniel, *Martyrs in Flames: or the History of Popery*, 1695.

D'Aubigné, Sieur, *Histoire Universelle du … comprise en trois tomes*, 2ª ed. "Dediée à la posterité", Amsterdam, héritiers de Hier. Commelin, 1624.

Darwin, Charles, *Autobiography*, Nueva York, Francis Darwin, 1950.

De Raemond, Florimond, *L'histoire de la naissance, progres et decadence de l'heresie de ce siecle*, Rouen, Estienne Vereul, 1622, 864.

Desire, Artus, *La Singerie des Huguenots*, París, 1574.

Deva, Rudra, *Syanika Satram. The art of hunting in Ancient India*, Delhi, Eastern Book Linkers, 1982.

Diettes, Erika, *Sudarios*, Bogotá, Líneas digitales, 2012.

Dryden, John, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. por George Watson, Londres, 1962.

Eisler, Hanns, *Filmmusik zu 'Nuit et Brouillard'. Partitur*, ed. por Oliver Dahin, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 2007.

Edwards, Jonathan, "The Future Punishment of the Wicked Unavoidable and Intolerable", *Works*, Nueva York/ Londres, 1844, IV.

Engels, F., *The Conditions of the Working Class in England*, Panther Edition, 1969 (1845), a partir del texto del Instituto de Marxismo-leninismo, Moscú.

Estrabón, *Geography*, Cambridge, Harvard University Press, 1967.

Eusebio de Cesárea, *Ecclesiasticæ Historiæ*.

Farrar, F.W., *Eternal Hope*, Londres, 1878.

Flavio Josefo, *The Jewish War*, Cambridge, Harvard University Press, 1961.

Folman, Ari y David Polonsky, *Waltz with Bashir*, Nueva York, Atlantic Books, 2009.

Foxe, John, *Actes and Monuments…*, Londres, 1583.

Freud, Sigmund, "The 'Uncanny', *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XVII (1917-1919): *An Infantile Neurosis and Other Works*, pp. 217-256; "Das Unheimliche," *Gesammelte Werke*, vol. 12, Londres, Imago, 1947, pp. 229-268.

Froude, J. A., *History of England*, Londres, 1930.

—, *The English in Ireland*, 1874.

Fuchs, Victor, *Ein Sedelugsvorschlag fur Deutsch Sudwestafrika*, Berlín, 1905.

Füssli, Henry, *Lectures on Painting, Delivered at the Royal Academy in March, 1800*, Londres, 1801.

Galton, Francis, *Inquiries in human faculty and its development*, Londres, Macmillan, 1883.

Ganjavi Ninzami, *The Haft Paykar, a Medieval Persian Romance*, Oxford, University Press, 1995.

Gascoigne, George, *The Spoyle of Antwerpe*, Londres, 1576.

Generalstab, Grober, *Die Kampfe der deutschen Truppen in Sudwestafrika*, Berlín, 1906.

Génet, Jean, "Four Hours in Shatila", en *Journal of Palestine Studies*, vol. 12, No. 3, 1983.

Gentillet, Innocent, *A Discourse Against Nicholas Machiavell*, Londres, trad. de Simon Patericke.

Geve, Thomas, *Es gibt hier keine Kinder. Auschwitz – Gross-Rossen – Buchenbald. Zeichnungen eines kindliche Historikers*, Göttingen, Wallstein, 1997.

Goulart, S, *Memoires de l'Estat de France sous Charles IX*, 1576.

Hakluyt, Richard, *Discourse on Western Planting*, Londres, 1584.

Hees, Julia van, *Luigi Dallapiccolas Bühnenwerk "Ulisse". Untersuchungen zu Werk und Werkgenese*, Kassel, Gustav Bosse Verlag, 1994, pp. 108-121.
Heine, Heinrich, sin título, en *Buch der Lieder, Die Heimkehr*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1826, No. 20.
Herodiano, *Historias romanas.*
Heródoto, *Historias.*
Hitler's Table Talk 1941-1943, introducción de H. Trevor Roper, Londres, Widenfeld and Nicolson, 1973.
Hobbes, Thomas, *Leviathan. Or, Matter, Form, and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil*, Chicago/Londres/Toronto/Ginebra/Sydney/Tokio, Encyclopaedia Britannica Inc, 1952, *Great Books of the Western World*, 23.
Hoffmann, E. T. A., *Werke*, ed. Por W. Müller-Seidel *et al.*, 5 vols., Darmstadt, 1979, vol. 5, *Späte Werke.*
Holinshed, Raphael, *Holinshed's chronicles of England, Scotland and Ireland*, 1808 (1587).
Homero, *Ilíada.*
Horbery, Matthew, *An Enquiry into the Scripture Doctrine Concerning Duration of Future Punishment*, Londres, 1744.
Hosius, Stanislaus, *A most excellent treatise of the beginning of heresies in our time*, Amberes, Aeg Diest, 1565.
Howard, Henry, "The Lower Decleareth his Paines to Exceade Farre the Paines of Hell", *Songs and Sonets*, Londres, 1574.
Huber, Marie, *Sentiments différents*, 1731.
Human rights in Palestine and other occupied Arab territories. Report of the United Nations Fact Finding Mission on the Gaza Conflict. GENERAL. A/HRC/12/48, 15 de septiembre de 2009.
Hume, David, *History of England*, 6 vols., Londres, 1874.
Ignacio de Antioquía, *Epistola ad Romanos.*
Ignacio de Loyola, *Exercitia Spiritualia*, [Roma, apud Antonium Bladum,] 1548.
Jacques de Voragine, *La légende dorée*, París, Garnier-Flammarion, 1967.
Jones,Henry, *A remonstrance of diverse remarkable passages concerning the church and kingdom of Ireland, recommended by letters from the right honourable Lords Justices and Council of Ireland, and presented by Henry Jones doctor in divinity and agent for the ministers of the gospel in that kingdom, to the honourable House of Commons in England*, Londres, Printed for Godfrey Emerson and William Bladen, and are to be sold at the sign of the Swan in Little Britain, 1642
Jüdische Chronik, Text: Jens Gerlach. Musik: Boris Blache, Rudolf Wagner-Régeny, Karl Amadeus Hartmann, Hans Werne Henze, Paul Dessau, Berlín, Bote & Bock, 1966, Berlin Classics, 1995.
Klemperer, Victor, *The Language of the Third Reich*, Nueva York, Continuum, 2010.
Kraus, Karl, *Die Letzten Tage der Menschheit, Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, Munich, Kösel-Verlag, 1957.
Kroebler, Alfred, "Ishi. The Last Aborigine", *World's Work Magazine*, No. 24, Nueva York, 1911, pp. 304-308.
Kubert, Joe, *Yossel. April 19.1943*, Nueva York, DC Comics, 2003.
Landré , Christophe, *Histoire de nostre temps*, La Rochelle, 1570.
Lanzmann, Claude, "Holocauste, la représentation impossible", *Le Monde*, 3 de marzo de 1994.
Las Casas, Bartolomé, *La destruction des Indes*, intro. de Alain Milhou, análisis iconográfico de Jean Paul Duviols, París, Chandeigne, 1993.
—, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, edición de Consuelo Varela, Madrid, Clásicos Castalia, 1979.
—, *Historia de las Indias*, M. Ginesta, 1875.

—, *The Tears of the Indians: Being an Historical and true Account of the Cruel Massacres and Slaughters of above Twenty Millions of innocent People; Commited by the Spaniards in the Islands of Hispaniola, Cuba, Jamaica & C. As also, in the Continent of Mexico, Peru & other Places of the West Indies, to the total destruction of those Countries.* Written in Spanish by Casaus, an Eye-witness of those things, and made English by J.P. Deut. 29.15, Therefore thine eye shall have no compassion, but life for life, tooth for tooth, hand for hand, foot for foot. London, Printed by J.C. for Nath. Brook, at the Angel in Cornhill, 1656.
—, *Narratio Regionum Indicarum per Hispanos Quosdam devastarum verissima: prius quidem Episcopum Bartholemaem Casaum, natione Hispanum Hispanice conscripta, & anno 1551. Hispali, hispanice, anno vero hoc 1598. latine excusa, Francoforti, Sumptibus Theodori De Bry & Ioannis Saurii typis*, Frankfurt, 1598.
Lavater, J. K., *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775–1778),
Lawner, Miguel, *Isla Dawson, Ritoque, Tres Alamos... La vida a pesar de todo*, LOM ediciones, 2003.
Lecky, W.E.H., *A History of Ireland*, 5 vols., Londres, 1892.
Leibniz, *Théodicée.*
Lemkin Papers, Nueva York, Public Library.
Levi, Primo, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnick, 2002.
—, *La tregua*, Barcelona, El Aleph, 2005.
—, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, El Aleph, 2005.
Lewis, Norman, "Manhunt: a report on the enslavement and potential extermination of a group of native indians in eastern Paraguay", *Sunday Times Magazine*, Londres, 26 de enero de 1975.
Lister, J., *The autobiography of Joseph Lister of Bradford in Yorkshire, 1627-1709*, ed. por T. Wright, 1842.
Lodge, Edmund, *Illustrations of British History*, 1791.
Lomas, C. S., *Letters and Speeches of Oliver Cromwell*, Londres, 1904.
Lutero, *Werke*, Kritische Gesamtausgabe, Weimar, 1907.
MacBride, Seán; A. K. Asmal, B. Bercusson, R. A. Falk, G. de la Pradelle, S. Wild, *Israel in Lebanon: The Report of International Commission to enquire into reported violations of International Law by Israel during its invasion of the Lebanon*, Londres, Ithaca Press, 1983.
Marlowe, Christopher, *The Tragical History of Doctor Faustus*, 1604.
—, *Massacre at Paris*, 1596.
Matthias Flaccius Illyricus, *Catalogus testium veritatis, qui ante nostram aetatem reclamarunt Papae*, Basilea, 1556.
Migne, Jacques-Paul, *Patrologia Latina*, París, 1841-1865.
Milton, John, *Paradise Lost.*
Ministerio de Información de Polonia, *The German New Order in Poland*, Londres, 1942.
Miraglia, Luigi, "'Señuelos' guayaki cazan a sus hermanos 'salvajes'. Diario de un viaje", *ABC color*, suplemento dominical, 23, 1, 1972.
Morel, Guillaume, *Discours au vray et en abbregé, de ce qui est dernierement advenu a Vassi, y passant Monseigneur le Duc de Guise*, París, 1562.
Muller, Filip, *Eyewitness Auschwitz: Three Years in the Gas Chambers*, Nueva York, Stein and Day, 1979.
Noakes J. y G. Pridham, *Nazism. A Documentary Reader: 1919-1945*, vol. I: *The Rise to Power 1919-1934*, Exeter, UEP, 1998.
Nono, Luigi, *Il Canto sospeso für Sopran-, Alt- und Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester. Studien-Partitur*, Maguncia, Ars Viva Verlag, 1957.

Orígenes, *Exhortation to Martyrdom.*
Ovidio, *Metamorfosis.*
—, *Tristia.*
Pantaleone, Heinrich, *Martyrum historia*, Basilea, 1563.
Pasquier, Etienne, *Les Lettres*, París, 1617.
Pedro Mártir de Anglería, *De Orbe Novo.*
Philadelphe. E. [¿Etienne de La Boétie y Nicolas Barnaud?], *Le reveille-matin des François, et de leurs voisins. Composé par Eusebe Philadelphe Cosmopolite, en forme de Dialogues*, 1573.
Pico della Mirandola, *Opera Omnia*, Basilea, 1572.
Plinio el Joven, *Letters*, Nueva York, McMillian, 1923.
Powell, J. R., *Documents relating to the Civil War*, Naval Records Society, 1963.
Quintus Curtius, *History of Alexander*, Loeb Classical Library, Cambridge, Harvard University Press, 1946.
Richardson, Samuel, *A Discourse of the Torments of Hell. The foundation and pillars thereof discovered, searched, shaken and removed*, 1658.
Richter, Jean-Paul, *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs*, en *Sämtliche Werke*, ed. por Norbert Miller, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.
Romero, Oscar, *La voz de los sin voz*, San Salvador, UCA Editores, 1987.
Rosenberg, A., *Der Mythus das zwangstigsten Jahrhunderts*, Munich, 1930.
Rossell, Luis, Alfredo Villar and Jesús Cossio, *Rupay. Historias gráficas de la violencia en el Perú*, Lima, Contracultura, 2008.
Saconay, Gabriel de, *De la providence de Dieu sur les roys de France*, 1568.
Samuels, Robert, "The Double Articulation of Schubert: Reflections on *Der Doppelgänger*", en *Musical Quarterly*, No. 93, 2010, pp. 192-233.
San Agustín, *De ciuitate Dei.*
Sandars, N.K. (trad., ed.), *The epic of Gilgamesh*, Harmondsworth, Nueva York, etc., Penguin, 1977.
Schostakowitsch, Dmitri, *Aus Jüdischer Volkspoesie*, op. 79, Berlín, SRK, 1965, Berlin Classics, 1995.
Sebald, W.G., *Austerlitz*, Londres, Penguin, 2001.
Semprún, Jorge, "L'art contre l'oubli", *Le monde des débats*, mayo de 2000.
Serlio, Sebastiano, *Libro Secondo, Di Prospettiva* [*Trattato di Architettura*], París, 1545.
Serres, Jean, *Comentarii de statu religionis et republicae in regno Galliae*, Ginebra, 1572.
Severt, Jacques, *L'Anti-Martyrologie ou Vérité manifestée contre les Histoires des Supposés Martyrs de la Religion prétendue Réformée…*, Lyon, 1622.
Shakespeare, William, *Como gustéis.*
—, *Rey Lear.*
—, *La tempestad.*
Shelley, Mary Wollstonecraft, *Frankenstein: Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Critical Perspectives*, ed. por Johanna M. Smith, Bedford, MPS, 2000.
Shelley, Percy Bysshe, "On the Devil, and Devils" (¿1815?), en *The Prose Works of Percy Bysshe Shelley*, ed. por Harry Buston Forman, Londres, Reeves and Turner, 1880.
Shostakovich, Dmitri, *Symphony nº 13 in B-flat minor Op. 113 "Babi Yar" for bass solo, chorus and orchestra.* Mariss Jansons (dir.), Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks, Sergei Aleksashkin (bajo), EMI Classics, 2005.
—, *13. Symphonie op. 113, "Babi Jar". Taschenpartitur / Pocket Score.* Londres, Anglo-Soviet Music Press, 1990.
—, *Testimony, The Memoirs of…*, Nueva York, Harper & Row, 1979.

Shot'ha Rust'haveli, *The man in the panther skin*, Londres, Luzak, 1966.
Sinsart, Dom, *Defense du Dogme Catholique sur l'eternité des peines*, Estrasburgo, 1748.
Sobrino, Jon, *The True Church of the Poor*, Nueva York, Maryknoll, 1981.
Southwell, Henry, / Robert Sanders, *The New Book of Martyrs; or Complete Christian Martyrology*, 1765.
Spenser, Edmund, *A Veue of the present state of Irelande*, 1596, prepared from the text found in Grosart, 1894, and checked with Renwick's edition of the Rawlinson MS, Scholartis, 1934, by R.S. Bear, University of Oregon, 1997
Spiegelman, Art, *Maus. Historia de un sobreviviente. I. Mi padre sangra historia. II. Y aquí comenzaron mis problemas*, Buenos Aires, Emecé, 1994.
Stassen, Jean-Philippe, *Deogratias, A Tale of Rwanda*, Nueva York, First Second Books, 2006.
Sterry, Peter, *Rise, Race*, Londres, 1683.
Szarota, T., *Warchau unter dem Hakenkreuz*, Paderborn, Verlag Ferdinand Schoningh, 1985 (1942).
Temple, John, *Irish Rebellion*, Londres, 1646.
Tertuliano, *Ad Martyres.*
The Beirut Massacre: the Complete Kahan Commission Report, Princeton, NJ, Karz-Cohl, 1983.
The Unesco Courier, París, octubre de 1978.
Tillotson, John, *A sermon preach'd before the Queen at Whitehall*, Londres, 1690.
Tito Livio, *Historia de Roma.*
Tomás de Aquino, *Summa Theologica.*
Tortorel, Jacques y Jean Perrissin, *Quarante tableaux ou Histoires diverses qui sont mémorables touchant les guerres, massacres, & troubles, advenues en France ces dernieres annees. Le tout recueilly selon le tesmoignage de ceux qui y ont esté en personne, & qui les ont veus, lesquels sont pourtraits à la vérité*, Ginebra, Jean de Laon, 1569.
Très Riches Heures du Duc de Berry, Limbourg, 1413.
Trial of the Major War Criminals Before the International Military Tribunal, Nuremberg, 14 de noviembre de 1945-1 de octubre de 1946, vol. IX.
Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso.*
Van Haemstede, Adriaen Cornelis, *De Gheschiedenisse ende den doodt der vromen Martelaren*, 1559.
Vasari, Giorgio, *Le Vite*, ed. por Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Turín, Einaudi, 1986.
Verbitsky, Horacio, "La confesión", *Página/12*, Buenos Aires, 22 de abril de 2012.
Vigny, Alfred de, *La mort du loup*, en *Les destinées*, 1864.
Waring, Thomas, *A Brief Narration of the Plotting, Beginning & Carrying on of That Execrable Rebellion and Butcherie in Ireland*, Londres, 1650.
Weissová, Helga, *Zeichne, was Du siehst*, Göttingen, Wallstein, 1998.
Wiesel, Elie, *From the Kingdom of Memory: Reminiscences*, Nueva York, Schocken Books, 1990.
Wiesel, Elie, *One generation after*, Nueva York, Avon, 1972.
Wigmore, Michael, *The Way of all Flesh*, Londres, 1619.
Wollstonecraft Shelley, Mary, *Frankenstein: Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Critical Perspectives*, Johanna M. Smith (ed.), Bedford, MPS, 2000.

Imágenes

Capítulo 3
3.1. Durero, *El martirio de los diez mil*, 1508.
3.2. Pontormo, *Martirio de los diez mil*, 1529-1530.
3.3. *Masacre de los inocentes*, *Codex Egberti*.
3.4. Duccio di Buoninsegna, *Masacre de los inocentes*, en *Maestà* (1308-1311), Siena.
3.5. Giotto, *Masacre de los inocentes*, Scrovegni, Padua.
3.6.a-3.6.b. Matteo di Giovanni, *Masacre de los inocentes*, 1485 y 1495, Siena.
3.7.a-3.7.b. Perrissin y Tortorel, *Quarante tableaux*, 1569-1570. Masacres de Sens y Tours.
3.8. Perrissin y Tortorel, *Quarante tableaux*, 1569-1570. Masacre de Vassy.
3.9. Perrissin y Tortorel, *Quarante tableaux*, 1569-7150. Masacre de Cahors.
3.10. Giovanni Bellini, *Martirio de San Pedro Mártir*, 1507.
3.11. Peter Bruegel, *Masacre de los inocentes*, 1565-1567.
3.12.a-3.12.b. R. Verstegen, *Theatrum Crudelitatum Haereticorum*, 1587.
3.13.a-3.13.b. Hieronymus Francken, martirios. Quentin Massys, *Martirio de San Juan Evangelista*.
3.14. *Brevísima relación sobre la destrucción de las Indias*, ed. De Bry, 1598, p. 36.
3.15. *Brevísima relación sobre la destrucción de las Indias*, ed. De Bry, 1598, p. 59.
3.16. *Brevísima relación sobre la destrucción de las Indias*, ed. De Bry, 1598, p. 10.
3.17. *Brevísima relación sobre la destrucción de las Indias*, ed. De Bry, 1598, p. 40.
3.18.a-3.18.b. James Cranford, *The Tears of Ireland*, 1642, p. 37. John Foxe, *Book of Martyrs*, escena de martirio.
3.19. James Cranford, *The Tears of Ireland*, 1642, p. 47.
3.20.a-3.20.b. James Cranford, *The Tears of Ireland*, 1642, p. 57. *Brevísima relación sobre la destrucción de las Indias*, ed. De Bry, 1598, p. 10.
3.21.a-3.21.b. *The Tears of the Indians*, 1656, portada. Rubens, *Masacre de los inocentes*, 1610.
3.22. Jacques Callot, *La venganza de los campesinos*, en *Las miserias de la guerra*.
3.23. Jacques Callot, *El fusilamiento*, *La hoguera*, en *Las miserias de la guerra*.
3.24. Jacques Callot, *El saqueo de un monasterio*, en *Las miserias de la guerra*.
3.25. Jacques Callot, *El incendio de la aldea*, en *Las miserias de la guerra*.
3.26. Jacques Callot, *El ataque a una hostería*, en *Las miserias de la guerra*.
3.27.a-3.27.b. El niño desmayado del gueto de Varsovia. Stefano Maderno, *Santa Cecilia*, 1600.

Capítulo 4
4.1.a-4.1.c. *Juicio Final*, Sainte Foy, Conques. *Juicio Final*, Torcello y Sant'Angelo, Formis.
4.2.a-4.2.b. *Juicio* en la cúpula del Baptisterio de Florencia. Buonamico Buffalmacco, *Juicio Final* y *Triunfo de la Muerte*, Camposanto en Pisa.
4.3.a-4.3.b. Giotto, *Infierno*, Scrovegni, Padua. Fra Angelico, *Infierno*, Santa Maria Novella, Florencia.
4.4.a-4.4.e. *Brevísima relación sobre la destrucción de las Indias*, ed. De Bry, 1598, p. 47. *Juicios* de Roger Van der Weyden, hoy en el Hôtel-Dieu de Beaune, Pieter Pourbus (Museo Groeningen, Brujas), Lucas de Leyden (Museo de Leyden), Lucas Cranach (Nelson-Atkins Museum).
4.5.a-4.5.b. Bernard Van Orley, *Virtud de la Paciencia* (Museos Reales de Bellas Artes, Bruselas). Cornelis Visscher, *Tormento del rico Epulón*, mediados del siglo XVII.
4.6.a-4.6.c. G. Vasari, *Masacre de San Bartolomé*, Sala Regia, Vaticano. Vasari, *Martirio de San Pedro mártir* y *Juicio Final*, Santa Croce, Boscomarengo.
4.7.a-4.7.b. Vasari, *Atentado contra Coligny*, Sala Regia, Vaticano. Hosius, *Tratado de la herejía*, portada.
4.8. *El diablo desencadenado*, grabado alemán, 1590.
4.9.a-4.9.b. James Cranford, *The Tears of Ireland*, p. 23. *Juicio* de Cranach.

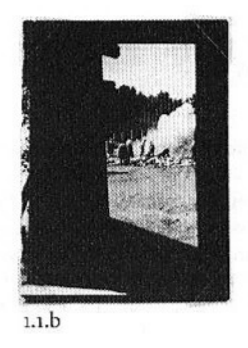
4.10.a-4.10.b. Art Spiegelman, *Maus*. "Prisionero en el planeta del infierno".
4.11. Totem, Buenos Aires.

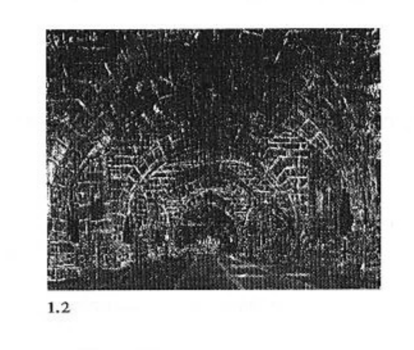
Capítulo 5
5.1.a-5.1.c. Monumentos y memoriales de la *Shoah* en Montevideo y Berlín.
5.2. Samuel Bak, *The Ghetto of Jewish History*.
5.3.a-5.3.d. Siluetazo en Argentina, 1983. Jerzi Spasky y Paul Siché, *Correo de la* UNESCO, 1978. V. Domenici, *Masacre de Tel a Zaatar*, 1976.
5.4.a-5.4.b. Totem, Buenos Aires; Siluetas en el cerco de la ex ESMA.
5.5. Alfredo Jaar, *Geometría de la conciencia*, Santiago, Chile.
5.6.a-5.6.b. Textiles andinos con siluetas. Cerámica persa del siglo XII.
5.7. Rafael, *Liberación de San Pedro*.
5.8.a-5.8.c. Georges La Tour, *San José carpintero*, *Magdalena frente al espejo* y *El sueño de San José*.
5.9.a-5.9.c. Rembrandt, *Retrato de artista*, *Cena en Emaús* y *El Fénix o la estatua derrumbada*. Adriaen van Ostade, *Artista en su taller*, 1663. Samuel van Hoogstraten, *Teatro de sombras*, 1678.
5.10.a-5.10.c. Johan Kaspar Lavater, *Fragmentos*, siluetas. Siluetas y sombras que ilustran *Peter Schlemihl*, de von Chamisso.
5.11.a-5.11.d. Goya, *Desastres*: "No saben el camino"; *Fusilamiento*, MNBA, Buenos Aires, *Aquelarre* y *Caprichos*: "Si amanece, nos vamos".
5.12.a-5.12.b. Max Ernst, *Aquis Submersus* y *Masacre de los inocentes*.
5.13.a-5.13.d. Yoshito Matsushige, Hiroshima. Eiichi Matsumoto, Nagasaki. Ogawa Sagami y Rikuo Fukamachi dibujos sobre Hiroshima.
5.14.a-5.14.e. Józef Szajna, *Llamada en el* Lager, 1944, *Escenas de reminiscencia*, 1970, *Sombras II*, 1978, instalaciones en Buchenwald, 1990.
5.15.a-5.15.c. Christian Boltanski, *Los 62 miembros del Club de Mickey Mouse en* 1955, 1972; *Teatro de sombras* de 1984 y *Lecciones de la oscuridad* de 1988.
5.16.a-5.16.d. Daniel Libeskind, Museo Judío de Berlín. Menashe Kadishman, *Hojas caídas*, 1997. Karol Broniatowski, *Gleis* 17, 1991. Felix Lembersky, *Babi Yar*, 1944-1952.
5.16.e-5.16.g. Antony Gormley, *Holocaust Memorial*, Oslo, 2000; *Critical Mass*, De la Warr Pavillion de Bexhill on Sea (East Sussex), 2010.
5.17.a-5.17.d. Museo camboyano de Tuol Sleng, Phnom Penh. *S21* de Both Sonrin y *Pineapple Eyes* de Bor Hak. Gilles Peress, foto de Ruanda, 1994.
5.18.a-5.18.e. Joe Kubert, *Yossel*, 2003. Pascal Croci, *Auschwitz*, 2004. Paolo Cossi, *Medz Yeghern*, 2009. Jean-Philippe Stassen, *Déogratias*, 2009.
5.19.a-5.19.d. Gustavo Germano, *Ausencias*, 2008. Erika Diettes, *Sudarios*, 2010. Diego Cirulli, 21 105, 2012, y *Sombras*, 2011.
5.20.a-5.20.c. Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz*, 2010. Miguel Lawner, escenas de confinamiento en Chile.

Coda
c.1. Foto 183 (FA 268/138) del álbum de Lilly Jacob.
c.2.a-c.2.b. Víctor Basterra, fotos de Fernando Brodsky y Graciela Alberti.

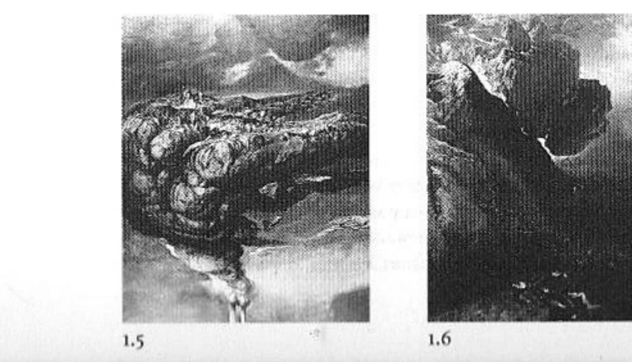
Apéndice II
a.1. Shostakovich, Dmitri, *Sinfonía No.* 13, primer movimiento.
a.2. Schubert, Franz, *Der Doppelgänger*, compases 41 y ss.
a.3. Schönberg, Arnold, *Un sobreviviente de Varsovia*, compases 80 y ss.
a.4. Schönberg, Arnold, *Un sobreviviente de Varsovia*, compases 83 y ss.
a.5. Nono, Luigi, *Canto sospeso*, parte 9, compases 567 y ss.
a.6. Nono, Luigi, *Canto sospeso*, parte 9, compases 574 y ss.


1.1.a


1.1.b

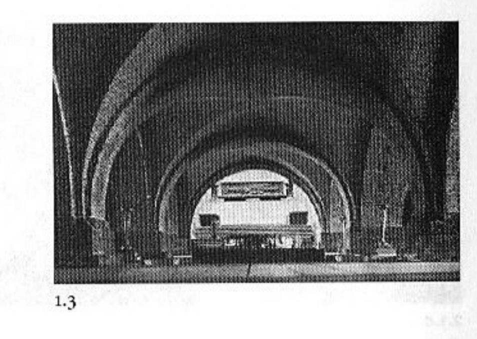

1.2

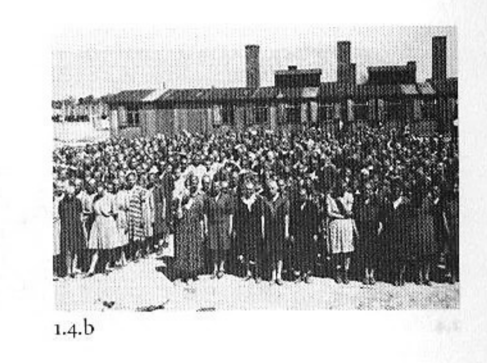

1.4.a

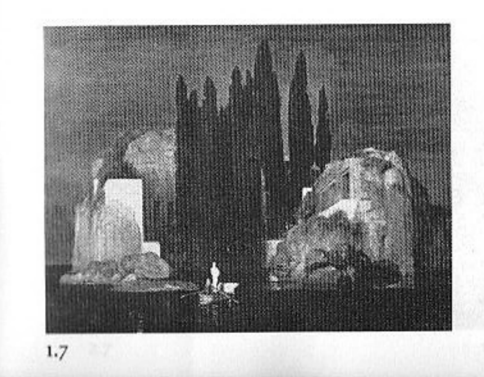

1.5

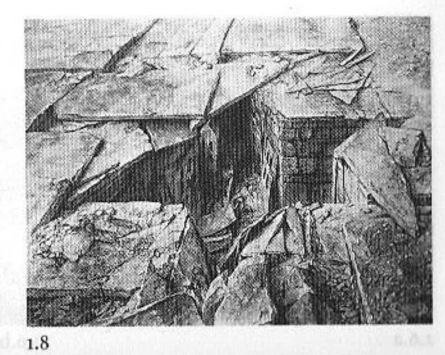
1.6


1.1.c


1.3


1.4.b


1.7


1.8

2.1.a

2.1.b

2.1.e

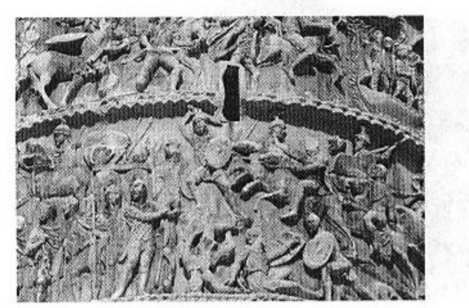
2.2

2.4

2.5.a

2.6.a

2.6.b

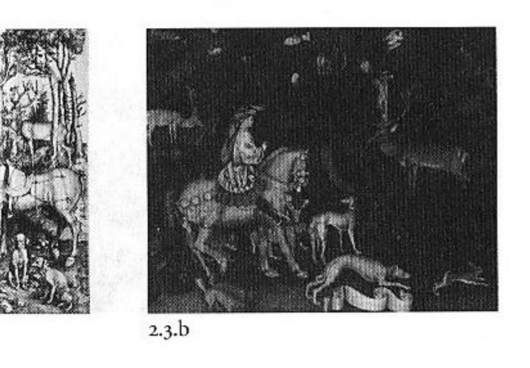


2.1.c

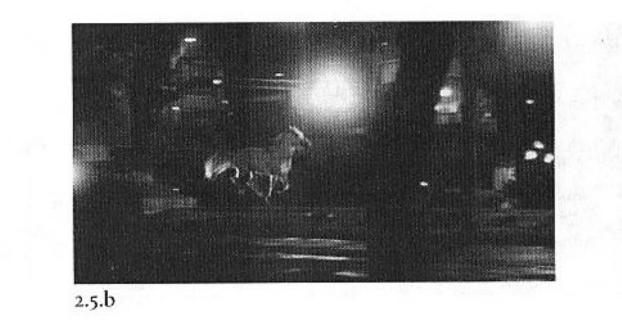


2.1.d

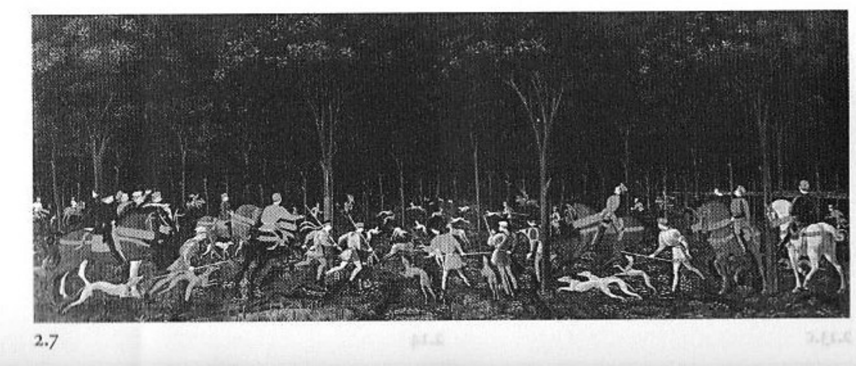
2.3.a



2.3.b



2.5.b



2.7

2.8

2.11.a

2.11.b

2.12.a

2.12.b

Pulling them about the streeter by the haire of the head, dashing the Childrens braines against the poster sayinge, there were the Pigges of the English Sowes.

2.13.c

2.14



2.9

2.10

2.11.c

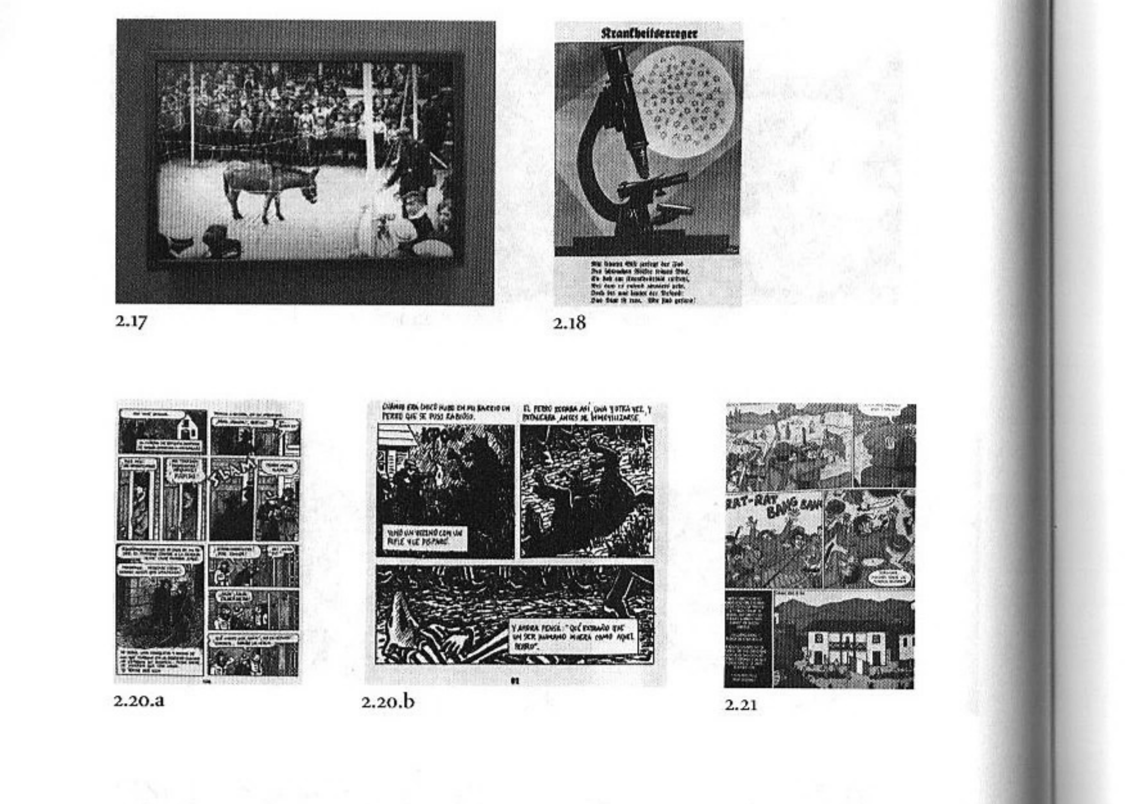
2.11.d

2.13.a

2.13.b

2.15

2.16

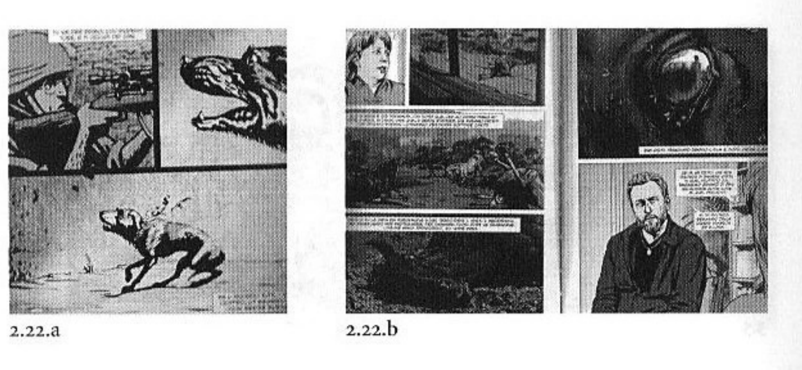


2.17 2.18

2.20.a 2.20.b 2.21



2.19



2.22.a 2.22.b

3.14

3.15

3.16

3.18.b

3.19

3.21.a

3.21.b

3.23



3.17



3.18.a

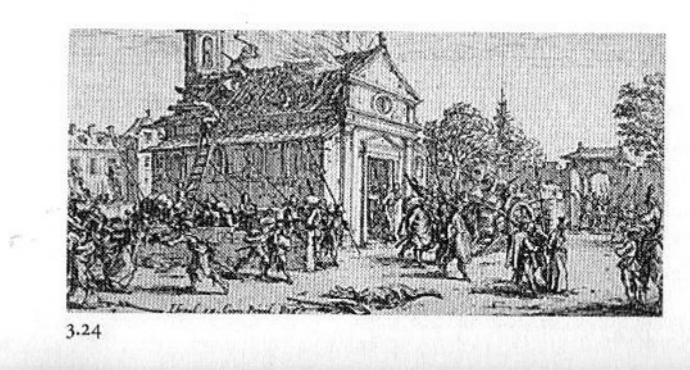


3.20.a



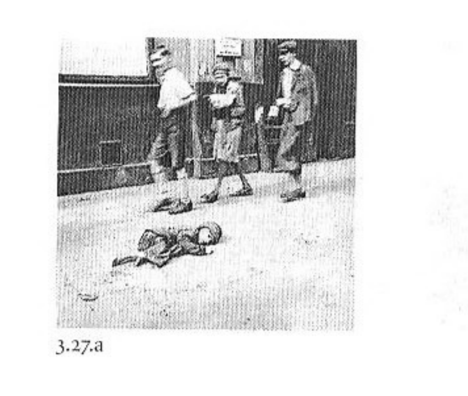
3.20.b


3.22

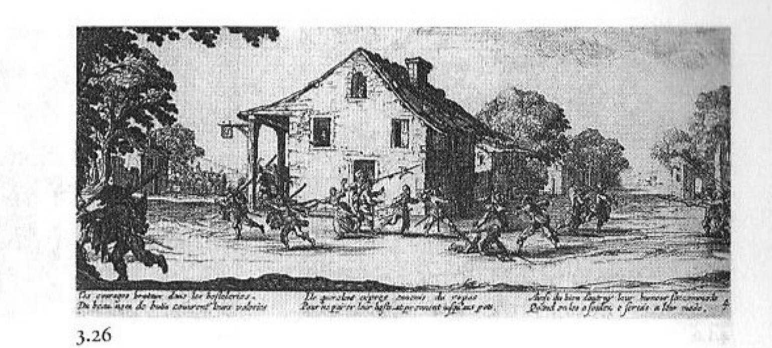

3.24



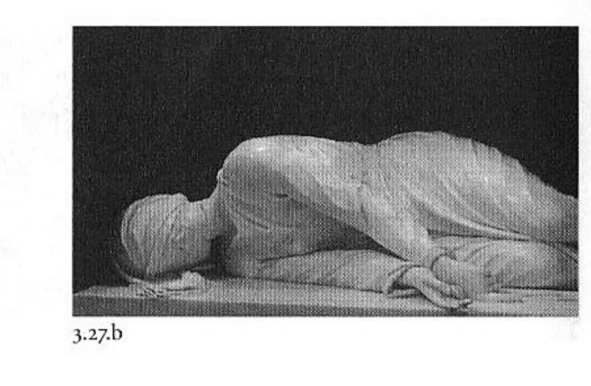
3.25



3.27.a



3.26



3.27.b

4.1.a

4.1.b

4.2.b

4.4.a

4.4.b

4.5.a

4.5.b



4.1.c

4.2.a

4.3.a

4.3.b



4.4.c

4.4.d

4.4.e

4.6.a

4.6.b

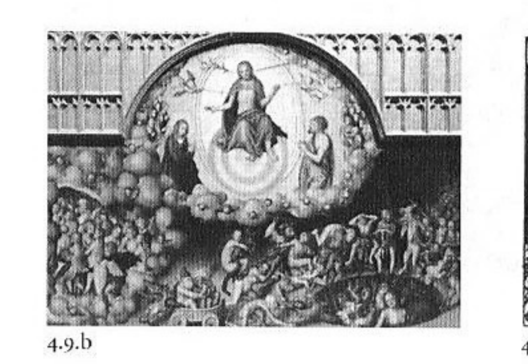
4.6.c



4.7.a



4.7.b



4.9.b



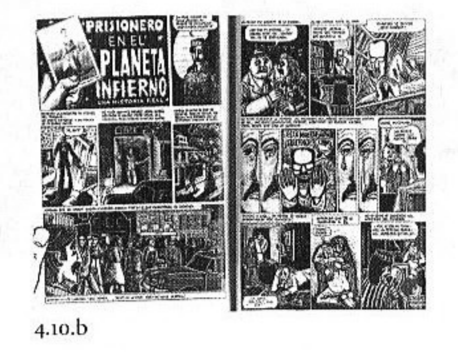
4.10.a



4.8



4.9.a



4.10.b



4.11

5.1.a

5.1.b

5.3.a

5.3.b

5.3.c

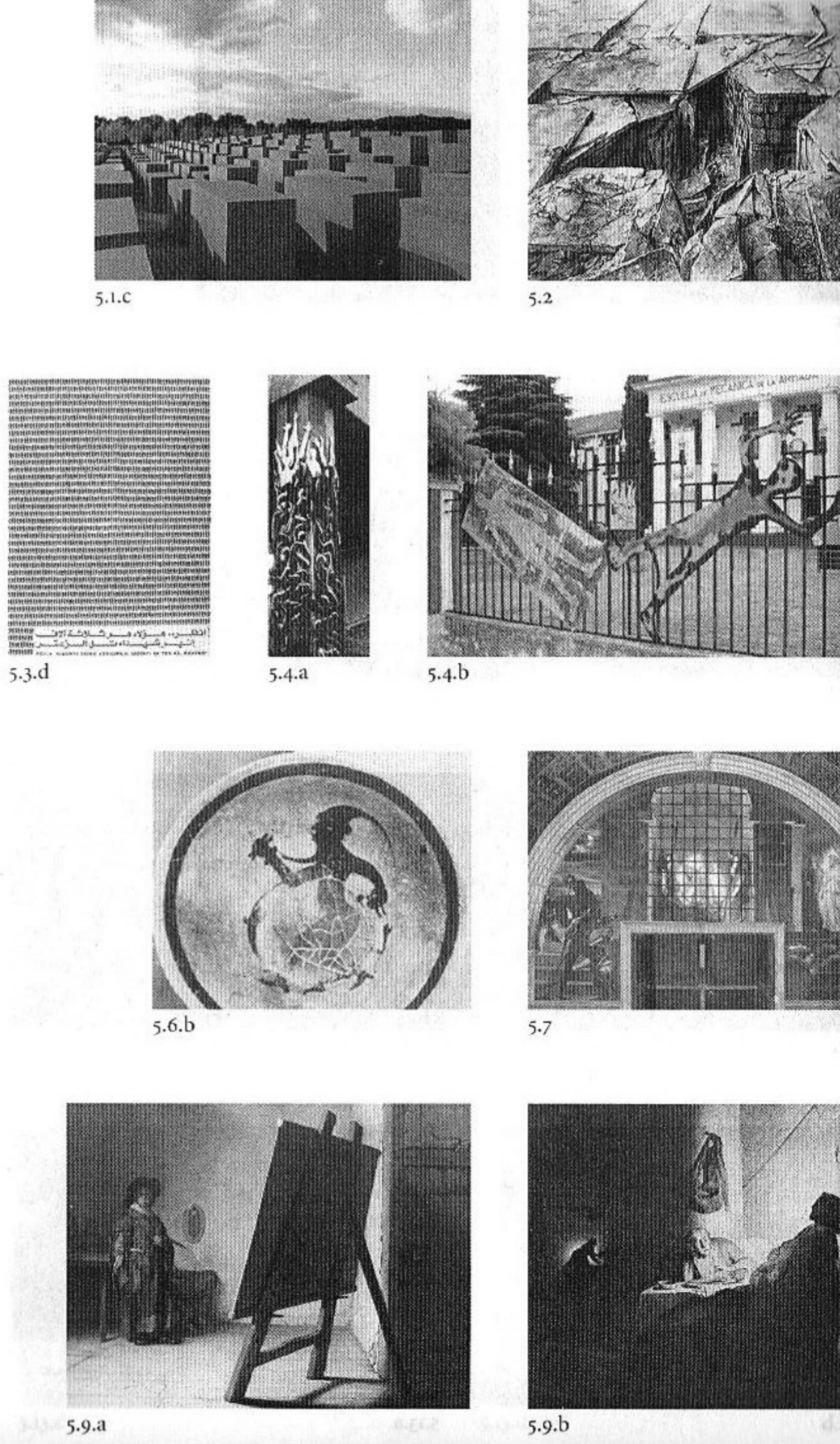
5.5

5.6.a

5.8.a

5.8.b

5.8.c



5.1.c

5.2

5.3.d

5.4.a

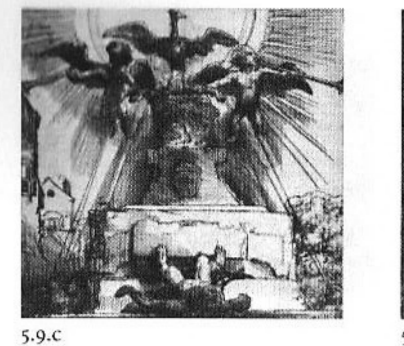
5.4.b

5.6.b

5.7

5.9.a

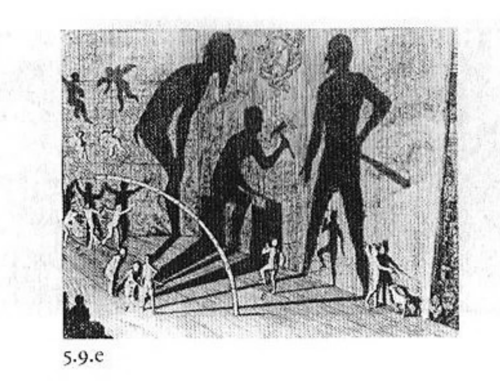
5.9.b



5.9.c



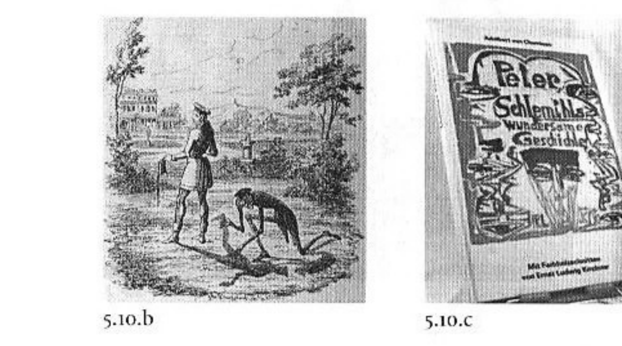
5.9.d



5.9.e

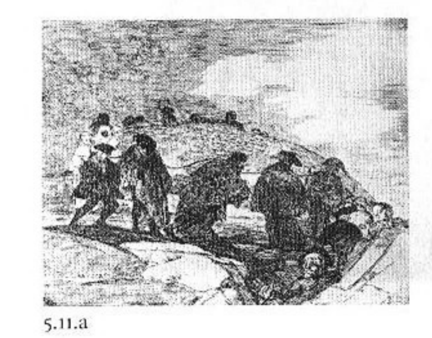


5.10.a

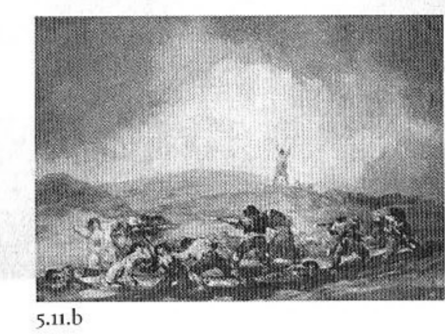


5.10.b

5.10.c



5.11.a



5.11.b



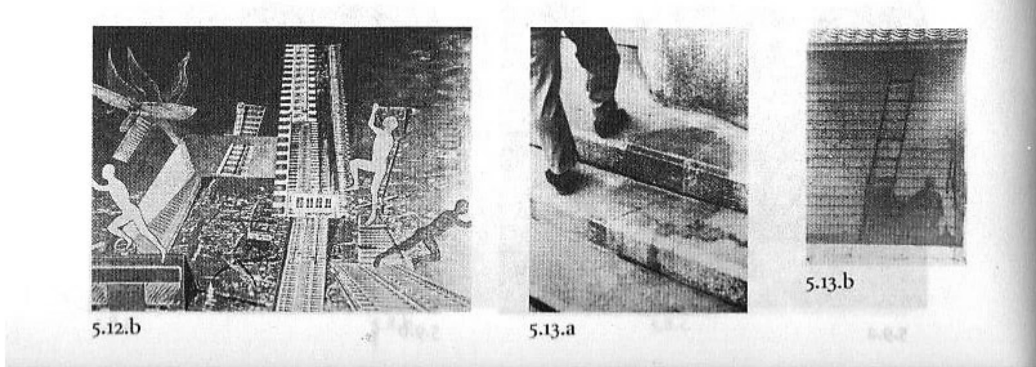
5.11.c



5.11.d



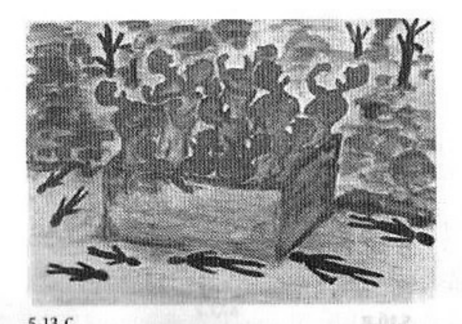
5.12.a



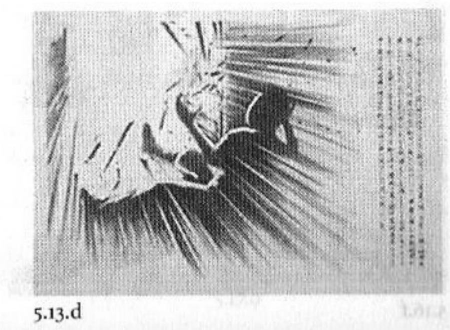
5.12.b

5.13.a

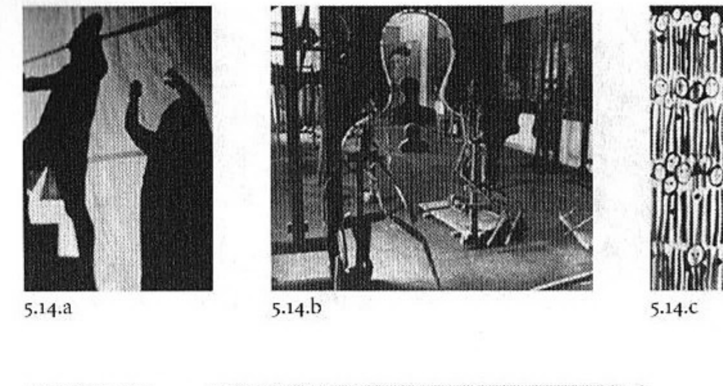
5.13.b



5.13.c



5.13.d

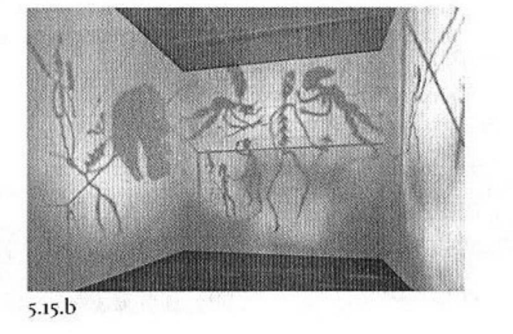


5.14.a

5.14.b

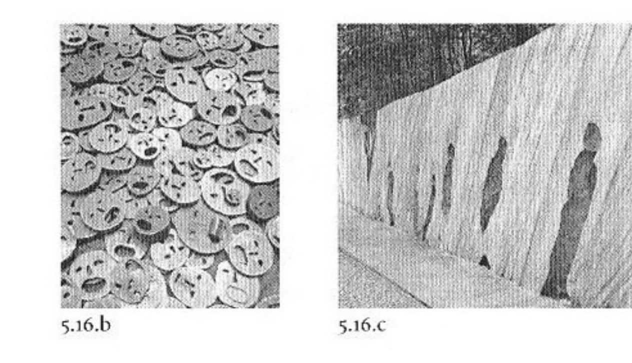


5.14.c



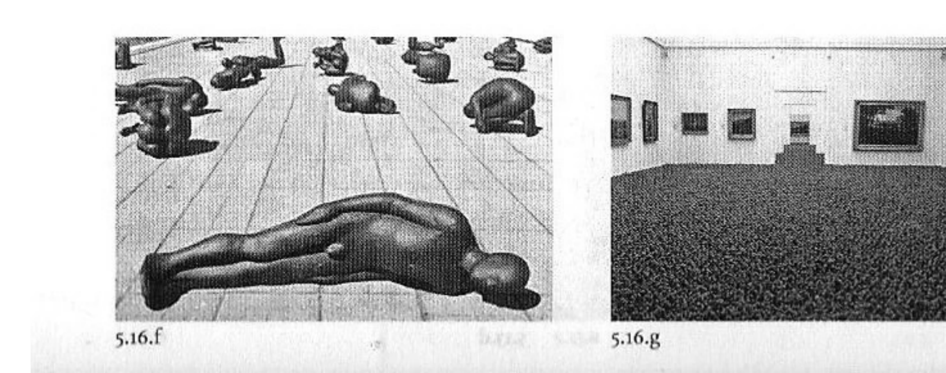
5.15.a

5.15.b



5.16.b

5.16.c



5.16.f

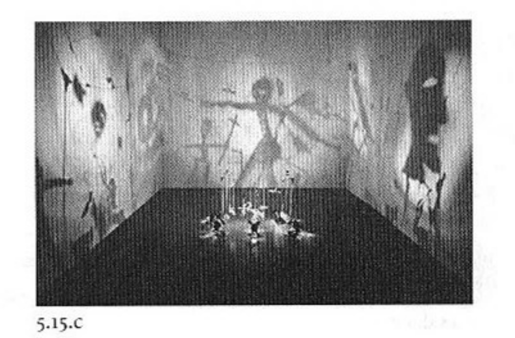
5.16.g



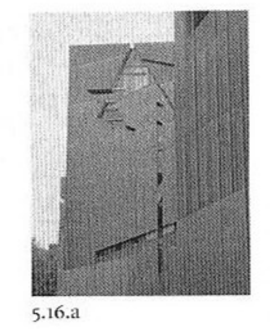
5.14.d



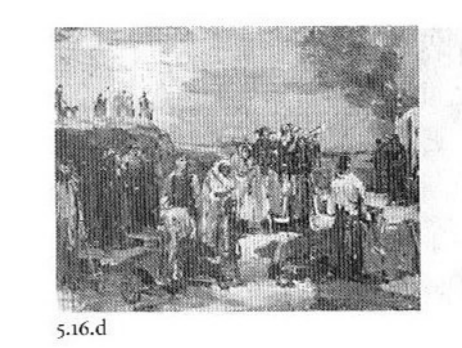
5.14.e



5.15.c



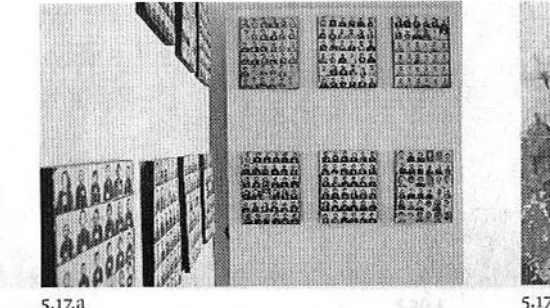
5.16.a



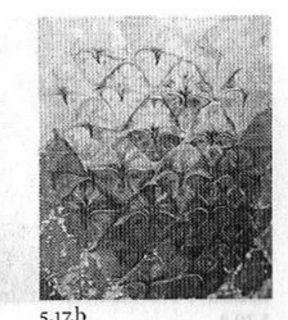
5.16.d



5.16.e

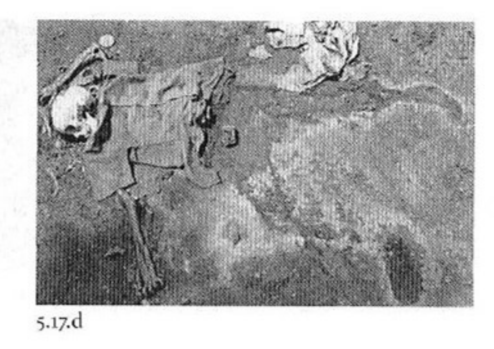


5.17.a



5.17.b

5.17.c

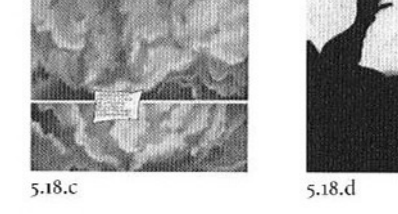


5.17.d



5.18.a

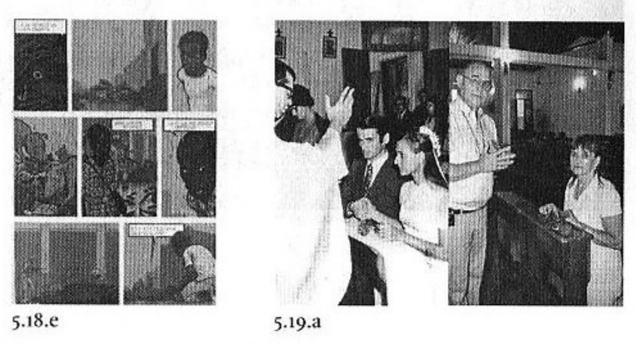
5.18.b



5.18.c



5.18.d



5.18.e

5.19.a



5.19.b

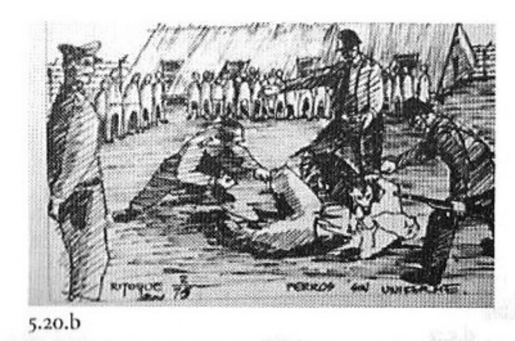


5.19.c

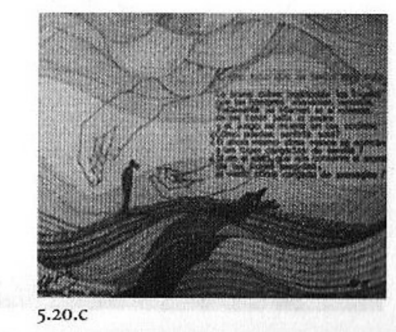


5.19.d

5.20.a



5.20.b
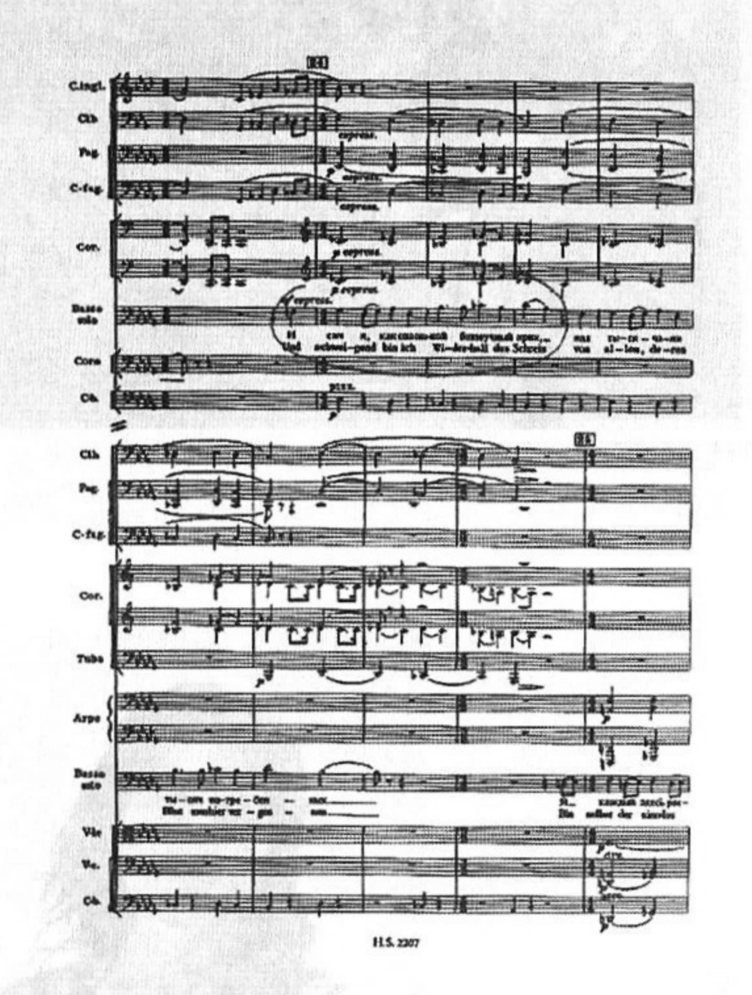


5.20.c
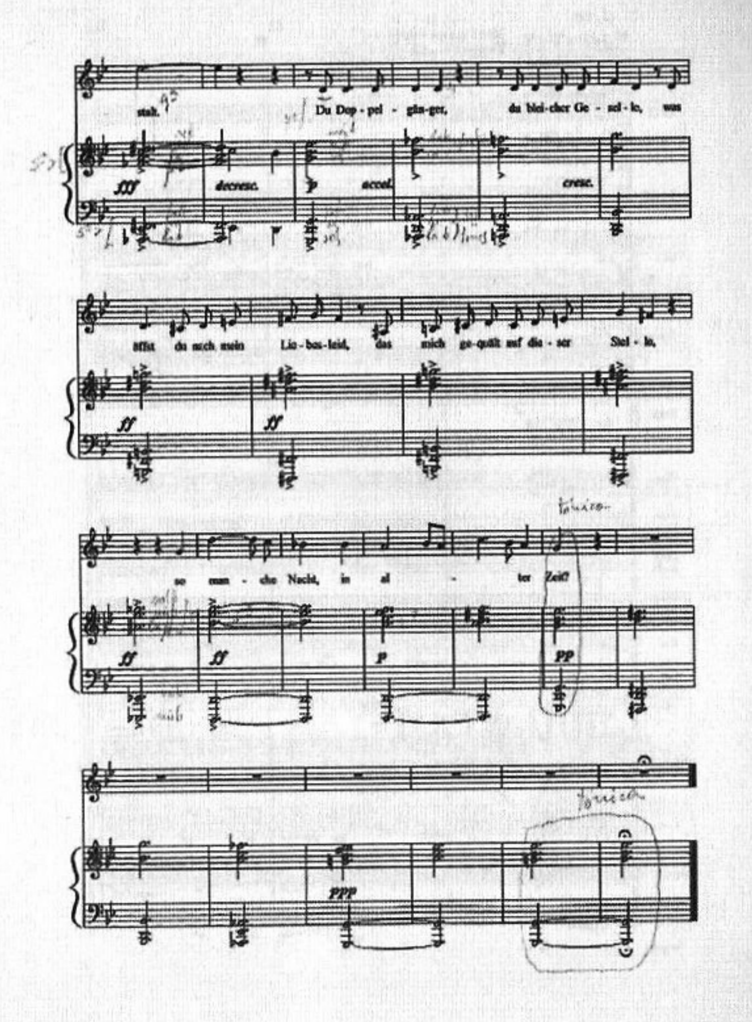


C.1


C.2.a

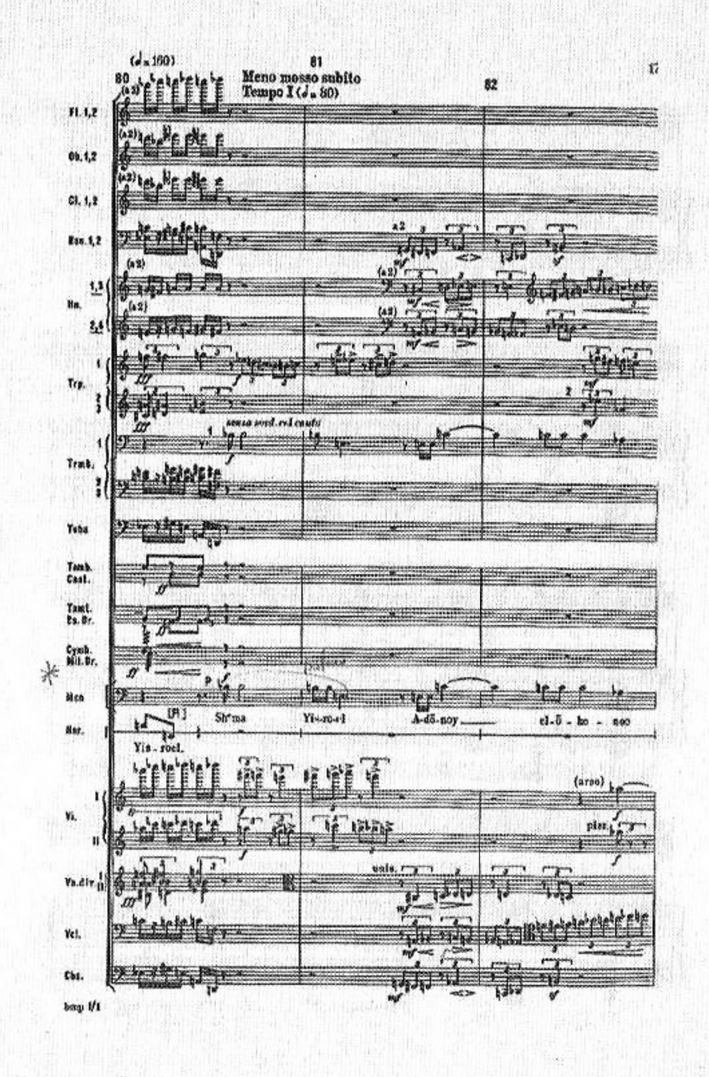

C.2.b


C.ingl.
Clt.
Fag.
C-fag.
Cor.
Basso solo
Cb.
Tuba
Arpe
Vle
Vc.
H.S. 2207
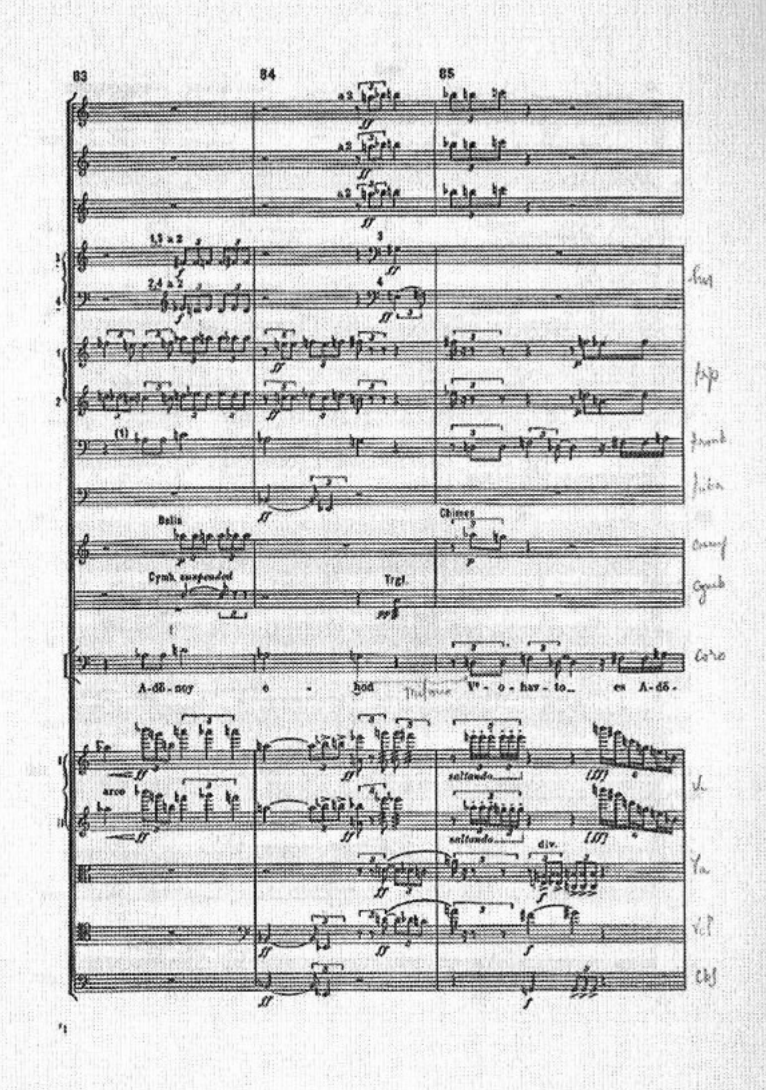
a.1


stalt. Du Dop - pel - gän - ger, du blei - cher Ge - sel - le, was
äffst du nach mein Lie - bes - leid, das mich ge - quält auf die - ser Stel - le,
so man - che Nacht, in al - ter Zeit?
decresc.
accel.
cresc.

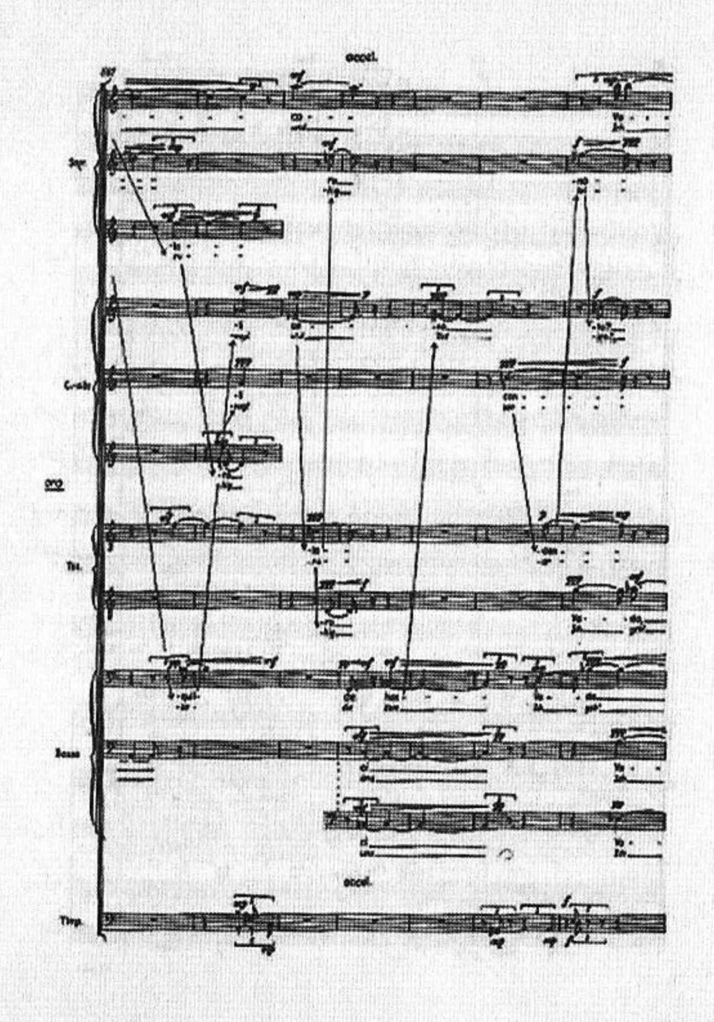
a.2


80
81
82
Meno mosso subito
Tempo I
Fl. 1,2
Ob. 1,2
Cl. 1,2
Bsn. 1,2
Hn.
Trp.
Trmb.
Tuba
Tamb. Cast.
Tamt. Bs. Dr.
Cymb. Mil. Dr.
Mzo
Nar.
Vl.
Va. div.
Vcl.
Cbs.
senza sord. col canto
unis.
(arco)
pizz.
Sh'ma
Yis-ro-el
A-dō-noy
el-ō-ho-nuo
Yis-roel.

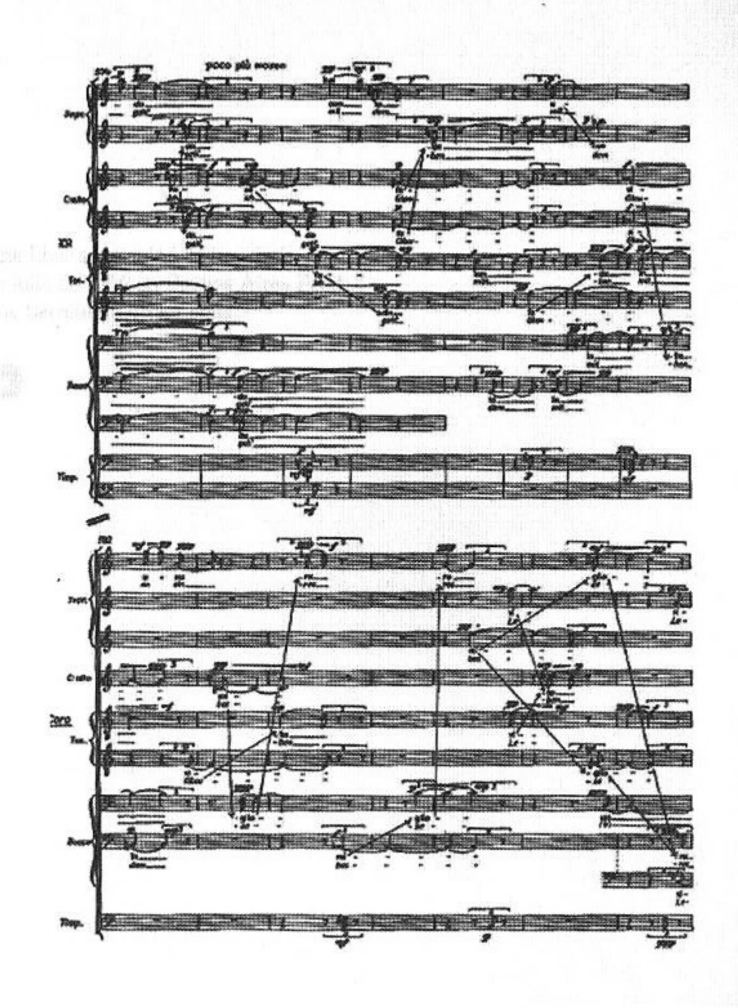
a.3


83
84
85
Bells
Chimes
Cymb. suspended
Trgl.
A-dō-noy
hod
V'-o-hav-to
es A-dō-
arco
saltando
div.

a.4


accel.
Sopr.
Ten.
Basso
accel.
Timp.

a.5


poco più mosso
Sopr.
Ten.
Basso
Timp.

a.6

Este libro se terminó de imprimir
en julio de 2014 en Buenos Aires Print,
Pte. Sarmiento 459, Lanús.

Otros títulos

cn 3003 *Roger Chartier*
Inscribir y borrar
Cultura escrita y literatura
(siglos XI-XVIII)

cn 3020 *Michel Pastoureau*
Una historia simbólica
de la Edad Media occidental

cn 3032 *Hans Belting*
Antropología de la imagen

dc 1010 *Roberto Zapperi*
Adiós, Mona Lisa
La verdadera historia del retrato
más famoso del mundo

dc 1012 *Francis Grose*
Principios de la caricatura
Estudio introductorio y traducción
por José Emilio Burucúa
y Nicolás Kwiatkowski

dc 2042 *Claudia Hilb, Philippe-Joseph Salazar*
y Lucas G. Martín (eds.)
Lesa humanidad
Argentina y Sudáfrica:
reflexiones después del Mal

Si bien el término "masacre" tiene, en el lenguaje cotidiano, sentidos diversos, la expresión "masacre histórica" remite a un tipo de fenómeno muy específico: el asesinato masivo de un amplio grupo de personas, que habitualmente están desarmadas y tienen una limitada capacidad para defenderse a sí mismas. Fenómenos de este tipo han tenido lugar desde períodos muy tempranos de la historia humana y, en general, siempre que han ocurrido, quienes intentaron explicarlos y contarlos, sea a través de textos, imágenes u otros medios, enfrentaron problemas enormes. *Por qué sucedieron estas cosas* es una investigación sobre las causas de esos problemas, pero también un estudio de los intentos realizados a pesar de esas dificultades para encontrar en ellos similitudes y regularidades, recursos compartidos e innovadores que sirvieron para contar y explicar aquello que, *a priori*, no podría ser contado ni explicado. Pero los alcances de esta obra, de una sutileza y una ambición extraordinarias, no se agotan allí. Tal como señalan los autores, "un estudio como este puede hacer que hallemos algunas claves sobre la verdad de lo acontecido en el pasado y las relaciones de dominación que, exacerbadas al máximo, llevaron a una disparidad tal que hizo pensable el exterminio de un grupo como algo necesario e incluso deseable". En el análisis de las representaciones recientes y remotas de la masacre los autores van detectando, así, algunas condiciones de posibilidad sociales y culturales para los intentos de aniquilación de grupos humanos, e identificando algunos dispositivos que, de las escenas de caza a los martirologios, y de los *infernos* al *Doppelgänger*, permiten observar lo que surge de la imagen cuando la representación alcanza sus límites.

isbn 978-84-15917-10-6



katz www.katzeditores.com